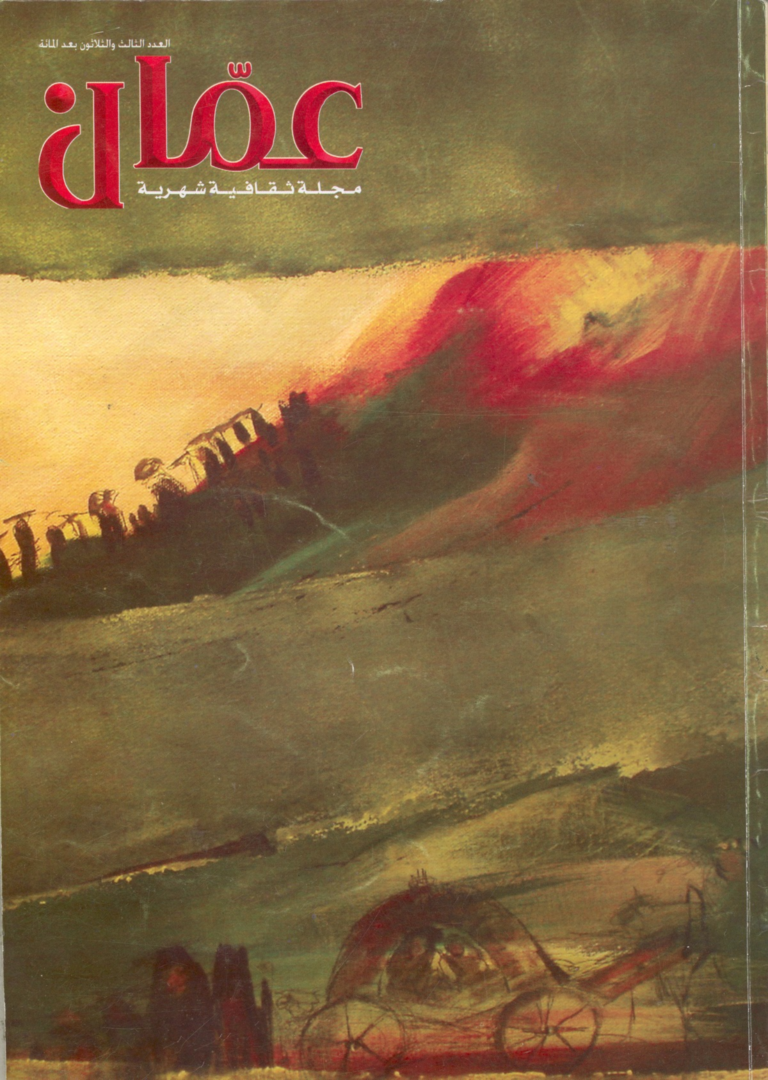

العدد الثالث والثلاثون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية

إهـــــداء ٢٠٠٦

أمانة عمان الكبرى

المملكة الأردنية الهاشمية



الافتتاحية



المهرجانات الثقافية ومواسم الأفراح وجهان لفلسفة واحدة!!

لا نطرح موضوعاً جديداً، ولكننا نعيد الى الذاكرة ما قلناه في اعداد سابقة عبر هذا المنبر الثقافي، واتفق معنا حوله الكثيرون في الأوساط الثقافية الرسمية والشعبية، وأقصد بذلك المهرجانات الثقافية والفنية التي تتزامن وتتناغم جميعها مع مواسم الأفراح التي تنحصر إقامتها خلال شهرين أو ثلاثة أشهر من فصل الصيف كل عام وبعد ذلك يتم إغلاق ملف هذه النشاطات حتى العام الذي يليه.

قد نفهم الأسباب التي تنحصر فيها مواسم الأفراح في تلك الفترة الزمنية لأسباب مردها عطلة الصيف التي يجدها المغتربون الأردنيون في الخارج الفرصة الوحيدة السانحة لهم لإقامة هذه الطقوس بين أهلهم وذويهم، لكن المسألة على الصعيد الأول تبدو مستهجنة، ولا مبرر لتكرارها كل عام، إذ ما معنى أن تقام مهرجانات جرش، والفحيص، وشبيب، والرمثا، والكرك خلال هذين الشهرين تحديداً، فإذا ما انتهيا يتوقف الحراك الثقافي تماماً في طول البلاد وعرضها، وكأن فصلي الربيع أو الشتاء – على سبيل المثال – لا يحتملان مثل هذه النشاطات أو أنهما غير مناسبين أو يضيقان بمثل هذه النشاطات.

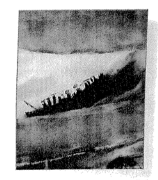
والمشكلة أن تكرار الظاهرة التي أشرنا إليها لا تتيح الفرصة لعشاق الفن أو المهتمين بالشأن الثقافي لمواكبة فعاليات تلك المهرجانات، وكأن المسألة أشبه بمنافسة تجارية الهدف منها استقطاب مزيد من الزبائن لتحقيق أرباح مالية تستفيد منها هذه الجهة أكثر من غيرها!!

ونتساءل لماذا يتم التنسيق بين الجهات ذات العلاقات على صعيد توفير البنية التحتية من ماء وكهرباء واتصالات هاتفية، بغية التوفيق بين المهام التي تقوم بها هذه الجهات والحيلولة دون تعارضها أو سوء استخدامها، وبالمقابل نغض الطرف عن إيجاد آلية للتنسيق بين المهتمين بإقامة مثل هذه النشاطات لكي تظل متواصلة على مدار العام من اجل تحقيق الأهداف المرجوة منها. في أقطار عربية تقام العشرات من المهرجانات الثقافية والفنية ولكنها تظل متواصلة على مدار العام لأنها تشكل استقطاباً سياحياً، مثلما تمثل انعكاساً حضارياً له أبعاده التي من شأنها تكريس حضور تلك الأقطار على خارطة الفعل الثقافي والفني والمعرفي العالمي بصفتها تؤكد على هوية الأمة وتراثها على هذا الصعيد.

هذه ليست مهمة صعبة التحقيق، إذ لا تحتاج إلا لقرار من عدة أسطر تصدره الجهات ذات العلاقة بهذا الشأن ليصار إلى تعميمه وتطبيقه كل عام.

رئيس التحرير

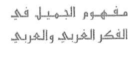
عمان





4

حوار مع الشاعر الجزائري
عبد الحميد شكيل



14

مفهوم الجميل في
الفكر الغربي والعربي







36

حداثة مجلة
« شعر »

56

الرواية
والشعر



المحتويات



AMMAN

تموز / ٢٠٠٦

المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٨٣٣/د)

التصميم / الأخراج والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

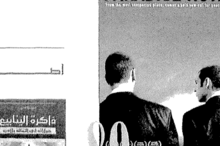
ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر

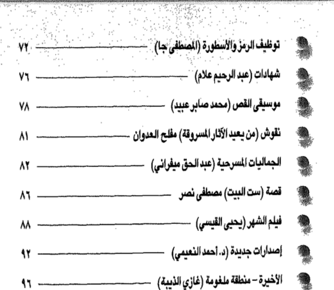














الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل لـ «عمان»

الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى لا يعول عليها

حاوره: عبد الرحمن تبرماسين *

يعد عبد الحميد شكَيل -(من مواليد ٢٢/٢/١٩٥٠ بـ القل)- علماً من أعلام «النثيرة» في الجزائر ورائدا من روادها بلا منازع. والوحيد الذي ظل دائم الإبداع والنشر، ولم تحد من عزيمته سنوات الإرهاب والتقتيل والتخريب، وربما اختفى آخرون أو استهوتهم الماديات وما شاكلها، أما هو فقد ظل دائم العطاء وفيا لنفسه ولوطنه ولإبداعه ولقرائه أيضا. فأصدر جملة من الدواوين في وقت كان الأديب أو الكاتب إن قال كلمة يتلقى رصاصة في رأسه. من دواوينه: قصائد متفاوتة الخطورة، تحولات فاجعة، الماء «مقام المحبة»، مراتب العشق «مقام سيوان»، مرايا الماء «مقام بونة»، يقين المتاهة « مقام الشوق»، وآخر إصداراته: الحالات في عشق بونة ٢٠٠٦.

على هامش المهرجان الدولي النسائي الذي نظمته وزارة الثقافة في عاصمة الزيبان بسكرة النخيل في شباط ٢٠٠٦ التقينا معه وكان هذا الحوار الذي دار على جملة من القضايا التي تخص عالم الكتابة والإبداع، والقراءة، وأنثروبولوجيا الجسد، وأسئلة الهوية، والحداثة، والتصوف، وأشياء أخرى. لعل هذا الحوار يكون بوابة للقارئ العربي، للولوج إلى عالم المبدعين في الجزائر.

نص الحوار

❖ ما الذي يدفعك إلى الكتابة؟

- الذي يدفعني إلى الكتابة، هو الذي يدفعني إلى الحياة.. الكتابة هي محاولة جمالية لتسويغ الحياة، والذهاب بعيدا، وعميقا من أجل تحقيق المعنى، وتحفيز الدال الإبستيمولوجي، وتوصيف اللحظة الأكثر إشراقا، في تحولات الإنسان، وحيواته الضاجة بالكثير من الأخيلة، والمعاني، والأشياء التي تعطل جاهزية التواصل.. الكتابة هي كشط معرفي للعفونة، والدناءة والقهر، واقتراب مجيد من روح الإنسان، وأحلامه، وأمانيه، وسعيه الحثيث للعيش بعيدا عن طقس العتمة.. وضبابية الرؤية، الكتابة بهذا المعنى تكون هي الحياة في تجلياتها العرفانية، وتحولاتها العقلانية، وبروقها الحداثية، التي تطرح الكثير من الأسئلة الحارقة، والجارحة، في سياق المعطى العام، الذي يعزز مدماك الحياة، ويعطيها سمت التواصل، والتناغم، والتواشج، والمتعة الباذخة، تحقيقا لحق العيش، والتمتع بمباهج الحياة، وهنائها، ونعيمها.. الذي يدفعني إلى الكتابة، هو الذي يدفع الكائنات الوجودية لتحقيق كينونتها، وشرطها الحياتي والإنساني.. الكتابة من هنا تكون هي الوجود العيني المتحقق، والتواصل المبدع لتجميل قبح التشوهات الحاصلة في الذاكرة، والوجدان، وهي التنوير المعرفي الزاهي لعتمات البياض القابع في أوجار الذاكرة، وأوجاعها النازفة التي تهجس بالأخيلة، والتصورات، والأحلام في عالم متغير وقامع.. بالكتابة أحقق أنطولوجية الذات والإبداع، وأشيد عوالم من الفيض، والبهجة، والفرح الغامر.. بالكتابة أتواصل، وأهجس في هسيس المرايا المحدبة وهي تتماهى في طقس العتمة لمحاصرة المقت الصارخ، والزاحف نحو تدمير حدائق النور في جنات الكتابة التي هي الحياة.

❖ يقول بنيس: من الدم تأتي القصيدة، وتأتي القصيدة من الموت! وما جاءت القصيدة من

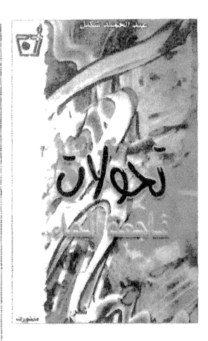
شكيل

شاعر جزائري في التسعينيات من القرن الماضي كما جاءت رواية من الدم والموت: «كبوح الرجل القادم من الظلام» لإبراهيم سعدي، و«بيت من جماجم» لشهرزاد زاغز؟

- أعتقد أن القصيدة الجزائرية في تسعينيات القرن الماضي قد برزت من رماد الدم، ودم الرماد. إن إلقاء نظرة خاطفة على الدواوين والمتون الشعرية، التي كتبت في تلك الفترة، يعطيك الدليل القوي والقاطع على ما ذهبت إليه وأحيلك على مجموعتي: «تحولات فاجعة الماء» التي تومض بالكثير من مفردات الدم، والموت، لأنها كتبت في خضم تلك التحولات المأساوية التي كادت أن تعصف بالجزائر ومنجزاتها.. النص الشعري الجزائري منذ الثمانينيات يلهج بالكثير من ملامح الدم وسيمياء الموت والدمار، وأنت تعرف أن مفردات القصيدة الشعرية الجزائرية – قبل الاستقلال وبعده – تمور بمثل هذه المفردات، والصيغ التي جاءت كفضاء متخطف، وقائم فرضته الظروف، وأفرزته الحالات.. الرواية الجزائرية قياسا على ذلك جاءت متأخرة في توصيف الدم والموت والرعب، القصيدة الجزائرية تفيض بهذه المعاني الكريهة، لكن معضلة النشر والتوزيع القائمة، حالت دون وصول هذه القصيدة إلى المتلقي والدارس على حد سواء.. أكرر القول بأن مجموعتي « تحولات فاجعة الماء «.. هي توصيف مرعب ودال على حالة الدمار والموت الذي عرفته الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، بل أزعم بأن القصيدة الجزائرية كانت تشير، وتحذر من الزلزال الكبير الذي هز الأركان، وكاد البناء يتداعى ويسقط.. لأن النظرة النقدية القاصرة، والصيغة العاجزة لم يكن بمقدورها النفاذ إلى صميم الحالة، وتوصيفها، ووضع البدائل والحلول لتفادي تلك الحالة الدموية التي عصفت بالمجتمع الطيب، وكادت أن تذهب به إلى الجحيم.

❖ من أين جاءت قصائدك، وكيف كان لقاؤكما عند أول قصيدة؟ هل راودتك أم راودتها؟

- أول لقاء لي بالقصيدة كان عام ٦٧ إثر النكسة التي هزت الوجدان العربي من الماء إلى الماء.. تلك النكسة الكريهة حركت في كياني مشاعر غريبة، وجعلتني أعيش حالة من التيه، والتوتر، والهيمان ! من هنا كان لقائي بالقصيدة في شكلها البسيط، أعني إفراغ هموم الذات وأوجاعها في قالب شعري، بسيط ساذج وعفوي، لا يرقى إلى عتبات القصيدة الإبداعية المتكاملة، من هنا أقول: إن القصيدة كان لقائي بها محتدما، ضاغطا، فجّر الكثير من الجيوب التي كان تحت قشرتها يمور الكثير من الماء، والصراخ الإبداعي الذي ما زالت نسوغه تتجلى وتلمع كاشطة الكثير من الغبار، والنقع الذي ران على الأمكنة والقلوب التي أوجعتها تلك الضربات القاسية، التي أتت على ضفاف الجسد العربي الواهن! إن الحالة الرمادية الناتجة عن تلك الهزيمة لا تزال توشح نصوصي إلى الآن..



القصيدة نذهب إليها أو تجيء إلينا ليست تلك المشكلة، المشكلة الحقة كيف نبني هذه القصيدة؟ وكيف نؤثث عمارتها ومعمارها؟ وكيف نجمل ما يحيط بها؟ وكيف نرقى بها إلى المراتب الإبداعية التي تجنبها حالات البهوت، والشحوب، والخواء، والعدمية وبؤس المعنى.. أنا أرى أن القصيدة هي مسكن الشاعر وخيمته، وفضاؤه الممتد على أكثر من صعيد، أو قل هي المفردة الآبقة التي نتعب كثيرا حتى نقتنص جمرها، وياقوتها.. والشاعر منا يظل طول تاريخه الإبداعي، والحياتي يبحث عن القصيدة، القصيدة! لكن البحث يظل قائما، والرغبة ملحة للقبض على المنسرح، والآبق من القصيدة، سيكون السراب الأبدي الذي يقود إلى وطن القصيدة وأرضها مهمازا رامحا، وسنكون مزودين بالرغبة والقول والبوح الجميل في ظل المعوقات الكثيرة التي قزمت المعاني والأفكار، في سياق هذه الحالات الذابلة التي تحيط بنا من كل جانب، وتمنعنا من البوح والصراخ في أقاليم القصيدة التي ستخرجنا من فلوات المتاهة إلى شساعة اليقين، والمحبة والأمل السعيد.

نذهب إلى القصيدة أو تجيء إلينا ليست المشكلة، المشكلة الحقة كيف نبني القصيدة ونؤثث عمارتها ومعمارها

❖ أي جرح فيك عمق التجربة الشعرية الإبداعية، جرح الوطن وهو تحت نير الاستدمار الفرنسي، أم جرحه وهو يئن تحت سياط ودمار الإرهاب، أم هناك جرح آخر دائم النزيف لا نعلمه فتتسامى عنه؟

- التجربة الإبداعية عندي جاءت جراء الحفر الثقافي والمعرفي الجاد والقاسي، عشت الكثير من الصعوبات. كان ذلك أثناء الثورة التحريرية الكبيرة (٥٤-٦٢) في جبال أولاد عطية وشعابها، وبراريها، ومسالكها الصعبة والقاسية، حيث كانت أسرتي مطلوبة، ومطاردة من قبل السلطات الاستدمارية، كان لزاما علينا أن نظل في هروب دائم، ولك أن تتخيل الآلام والجراح التي تصاب بها النفس وهي مهددة في كيانها وكينونتها.. كانت التجربة مدماة، وقاسية، وضاغطة فقدت خلالها أخي الذي يليني، عشنا التشرد، والفقر، والمطاردة، من هنا جاءت التجربة تطفح بالجراح، والآلام والكثير من المفردات التي تحيل إلى الحرمان، وقسوة الحياة وشظف اليومي، وقهره الناشب.. التحصيل الدراسي بدأ في سن الخامسة عشرة.. كان مطلب العلم بعد الاستقلال مطلبا حياتيا ووجوديا، كنا نذهب إلى الكتاب في ظروف قاسية ومؤلمة، الفقر، والمسغبة، وقسوة الطبيعة، والجراح النفسية والعضوية التي خلفها الاستدمار الفرنسي نالت مني الكثير.. قال أحد الفلاسفة الفرنسيين ما مؤداه: « إذا كان الله قد خلق استدمارا أبشع من الاستدمار الفرنسي فإنه لم يخبرني به!!»

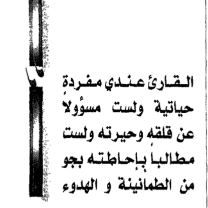


ما عمق التجربة الإبداعية أيضا هو الرغبة الواضحة والجادة في التحصيل والمعرفة، كنا

بعد الاستقلال جيلا متعطشا للعلم، والمعرفة، بل أن تحرير النفس من الجهل والأمية كان مرادفا لتحرير البلاد من الاستدمار الغاشم.. من هنا كان الذهاب نحو تعميق التجربة، وتقويتها، وشحذ كل خصيصة تجعل القصيدة قادرة على الخروج من متاهتها، وهي قوية ونابضة، تشي بالإبداعية، والثقافية، والأدبية، وكل ما يحيل إلى التجاوز، والتخطي المبدع، الإحساس باليتم المعنوي والفقدان العاطفي، والحرمان القاسي الذي صاحب الحياة، وعمق مجراها وحفر أخاديدها في الوجدان، كان له النصيب الأوفر في مد التجربة بمقومات الحصانة، والثراء، والإشعاع. أستطيع القول: إن العصامية، والتعويل على الذات كان العامل الأول والأساس في تعميق خطية الإبداع، ولا تزال هذه المقومات والعلامات تؤشر الدرب، وتذهب إلى المنافي والجهات التي تشع فيها التجربة وتلمع مخلفة وراءها الأشلاء، والكثير من سقط المتاع، والنثار الذي لا فائدة منه.. بالتأكيد هناك الكثير من الأشياء الكامنة تحت تربة الواقع وجغرافيته، هي الأخرى ساعدت على تعميق وتوصيف المشهدية الإبداعية، وتقوية نسوغها، ومدها بزيت النار المقدسة.. ما مرت به الجزائر في العشرية السوداء، عشرية الدم والدمع والاجتراح كان له الأثر الواضح والمميز في سياق التجربة وتحولاتها، ما عاشته الجزائر تجربة قاتلة وقاسية، بل هو امتحان شديد ومهول خرجت منه الجزائر قوية، ومشعة وجذابة.. في دواخل الشاعر، أوجاره الكثير من الأشياء والحالات التي تتسامى به، وتدفعه في المجرى العام للحياة، والتجربة الإبداعية مما يلامس القلب من عواطف حارة، ونبيلة، وما يلوح في المثال والمقبل من الحياة، يجعله يمنح التجربة لونها الخاص وطقسها المتميز.



الشاعر ذات متجددة، وذاكرة هاجسة بالكثير من المعاني والأفكار التي تظل في حالة من الغليان والتوتر، والهيمان الحالم لتحقيق الشرط الإبداعي وتعليم الطريق النبيل نحو مدن الحلم، والمحبة، والنشدان.. من هنا ترى أن ترسيخ التجربة وتعميقها شاركت فيه مختلف العوامل التي لو يتفطن لها الشاعر ويعيها لضاعت منه جمرة الإبداع، ولتبددت الرؤية في شعاب المطالب والرغائب التي لا تستمر على حال. الإبداعية وتقويتها حالة قصية، لا يطالها التوصيف والمقاربة، بل هي حالة من التيه، والعشق، والتذكر النبيل الذي يجعل الحياة مسوغة، ومقبولة للتعاطي والعيش الجميل.



❖ ما مدى تأثير الأنا القارئ، والقارئ عليك؟

– الأنا القارئ حالة وجودية، وأنطولوجية متواشجة، ودائمة الحضور، ومتجلية في متون النص ودلالاته.. الأنا القارئ حالة من القول، والشتات الذي لا محيل عنه. أثناء العملية الإبداعية أخرج القارئ من طقسي ولا أذكره أبدا.. أنا أكتب النص بعيدا عن ديكتاتورية القارئ وعنفه. تجويد النص، وشحن عتباته، وتقوية بنائه وبنياته، ومقاربة دلالاته، وإنارة ملافيظه، هو ما يشغلني أثناء الكتابة.. الإخلاص للعملية الإبداعية في شرطها الإبداعي والنقدي الجاد، هو إخلاص لذات القارئ بشكل أو بآخر.. ليس من مهام المبدع الحقيقي أن يضع المتن والحاشية.. لا أضع في اعتباراتي تلك المقولة النقدية الصفراء: «الجمهور يريد هذا»، هناك جماهير من المتلقين، أي جمهور تحقق معه وجودك، ووجوديتك الذاتية والإبداعية. على القارئ الحقيقي أن يرفع من قدراته وأن يتقدم بخطوات جادة ومثقفة قصد الإلمام الواعي بالنص وتخومه، والذهاب الجميل في مناخاته الحاملة للكثير من الرؤى، والمتع البصرية والإبصارية.. إن التعويل على شروط المتلقي والقارئ أثناء الإبداع هو شرط قسري، وخارج مدونة الإبداع وميثاق شرفه، ومن يعول على ذلك فاعتقد – أنه سيفقد لونه وإبداعيته، وسيظل في حالة من التيه والزوغان القاتل.. إن إبهات النص وتفريغه من نسوغ الإبداع هو خيانة موصوفة للقارئ لا مشاحة في ذلك..

❖ هناك شخصيات دائمة الحضور في إبداعاتك، تكون في الغالب عتبات نصية لمختلف نثيراتك إما إهداءً أو تقديما أو حضورا في النص كـ: النفري، الخليل بن أحمد، حازم القرطاجني، كاتب يسين، الطاهر جاووت، حيدر حيدر، ذو النون الأطرقجي، سان جون بيرس، وبالنظر لها بمنظار أيديولوجي نجدها مختلفة الانتماء وموزعة على العصور. ما السر في هذا الحضور الذي يثير قلق القارئ أحيانا؟

– القارئ عندي مفردة حيادية في متن العملية الإبداعية. قلق القارئ، وحيرته، وتيهه حالة تخصه، ولست مطالبا بإحاطته بجو من الطمأنينة والراحة والهدوء.. النص الإبداعي في مفهومي هو إرباك للقارئ وتحد له وامتحان حقيقي لمدى قدرته على التواصل، والفهم، والاستيعاب. أنا أحترم القارئ المجد والمهتم والذي يسعى لمقاربة النص، ومحاولة الإحاطة بجوانبه الفنية والإبداعية. القارئ العابر لأرض الإبداع وسماواته لا يعنيني أبدا، بل لا ألتفت إليه مطلقا، لا أجامل القارئ ولا أتملقه بل أعمل على إرباكه وإدهاشه وخلخلة يقينياته البائسة، وجعله في حالة من الحيرة، والقلق، والمساءلة، والبحث، والتمكين له قصد فك شفرات النص، وإضاءة عتماته.. القصيدة عندي، أو قل النص الإبداعي هو حالة منجزة من المعرفة، والثقافية المشفوعة بالرؤيوية المتبصرة والقادرة على الإضاءة والكشف العارف، بعيدا عن الطمأنينة البلهاء وراحة البال الجوفاء التي تغتال في القارئ لذة البحث، ومتعة التقصي المبهج.. حضور الشخصيات المبدعة والعارفة في نصوصي هو حضور جمالي وإبداعي، يجعلني في تواصل معرفي ووجداني شفيف مع هذه الشخصيات التي هي علامات في حقولها، وإبداعياتها.. المبدع هو سائح بامتياز في عصور الثقافة والإبداع.. هذه الشخصيات تبهرني بمعرفتها الحاذقة، وإبداعيتها المعتقة، وحداثيتها، التي تتجاوز المقول والسائد، وتذهب قصد التأسيس لمقول جمالي ومعرفي ينأى عن المتعاليات النمطية المتحجرة، التي لا تقول ما يستحق الانتباه والذكر الحسن، الأيديولوجية حالة عابرة.. لا أحبذ البقاء طويلا في خيمة الأيديولوجيا.. لأن هناك أيديولوجيات كثيرة، والتعايش معها صعب، بل هو ضرب من المستحيل.. أنا آخذ ما يقال، ولا أنظر إلى من يقول.. الشخصيات الآنفة عاشت في أصقاع، وبيئات، وأيديولوجيات، علاقتي بها إبداعية، معجبا برؤيتها وحدسيتها، وتواصل المبدع مع حالات الإبداع وأشكاله صفة حميدة بل ومحبذة.. الأيديولوجيات لا تحقق الكتابة، ولا تمنح المبدع الفاشل تأشيرة الدخول إلى

مناطق الإبداع الحقيقي. قل لي ماذا تقرأ أقول لك، ماذا، وكيف تبدع؟.. حداثة النفري تفوق بكثير الحداثات المعاصرة، التي اعتبرها وجهات نظر تمتح تنظيراتها. ومقولاتها من الإرث الإنساني خاصة الإسلامي، والصوفي منه بصفة ملحوظة. عندما أقرأ ابن عربي أشعر أنني ألج عوالم بديعة، خضلة، وقصية تفيض بالبهجة، والسعادة، والعرفان الذي لا حدود له.. إن قراءة الإبداعية الصوفية، وسبر أغوارها الإبداعية والفانتازية، والكشف عن حداثيتها المبدعة سيجعلنا نعيد اكتشاف الذاتية العربية الإسلامية المبدعة في معارجها العارفة، وتجلياتها الماجدة التي ابتعدنا عن مساراتها الفنية والمبهجة، والمشعة.. إن الشخصيات الثقافية السابقة، أستطيع القول: إنها تشكل لي مظهرا وظهيرا جماليا قويا، يمكنني من إثراء العملية الإبداعية، وصياغة مفرداتها، وشحن ملافيظها بما يوائم التطور الحاصل في السلسلة الإبداعية، والنقدية المعاصرة.

❖ بين فاجعة الماء، وتنميقات الصهد الراجم يتمزق عبد الحميد شكيل لأنه يشتهي أن يشتهي لكنه ممنوع من الشهوة، والاشتهاء، ومن كل قول يفك إسار هذه البلاد؟

– الكتابة شهوة الذاكرة، وميسمها الذي يفجر المسكوت عنه، ويؤشر للدروب الطويلة، والمسالك الوعرة التي تقودنا إلى مواطن الأمل، والطمأنينة، والإسعاد.. بين ما نريد، وبين ما يراد لنا ثمة مسافة فاصلة تمنعنا من الذهاب المبدع لتأسيس المدن التي نحب، والأماكن التي نرغب والمرايا التي نود أن نرى من خلالها الأشياء في تحولاتها الأخرى.. لكننا حقا ممنوعون، ومحاصرون، ومستهدفون، ومستباحون.. لكن علينا أن لا نهادن ولا نترك الأسلحة، بل على الكاتب الحقيقي، أن يظل شاهرا قلمه من أجل تكريس قيم: الخير والمحبة، والتسامح، والسلام، لأن ما تحققه هذه القيم هو ما يجمل الحياة وما يجعلها مستساغة، وممكنة العيش.. في عالمنا العربي نعيش الفاجعة، في الفكر والممارسة والوجدان.. إن الفرح ومشتقاته هو ما ينقص هذه الأقليات المبدعة، التي تعيش واقعها المأزوم والمحاصر، وسنظل نرنو ونتطلع إلى نوافذ النور حتى ينقشع الصهد، وتذبل نبتة الفاجعة، ويفك إسار القول المشتهى، وتغني الطيور أغنية الوفاق والأمل المشظى، وتعود النوارس المهاجرة إلى موانئها وشواطئها، وجزرها الأخرى المسكونة بالقتلة والشريرين.

❖ ما دمنا في حالة الاشتهاء، فأنت تشتهي أن تفاجئ الفجر يتعرى محتضنا وردة عاشقة، كاشفا ألق الرؤيا في صهد قبلة مستعجلة ظامئة. ما علاقة الكتابة بالجسد، وما هو دور هذا الأخير في تفتق الرؤيا؟ وهل الجسد رؤيا؟

– الكتابة خارج الجسد، ومفرداته هي صيغة منقوصة، ولا يمكنها أبدا أن تؤسس صياغتها الجمالية، والإبداعية.. الجسد معطى وكيان كتابي له خصوصياته، وأقانيمه، وجغرافيته، ومناخه.. نحن نتعامل مع الجسد تعاملا شائنا وقمعيا، في ملمح الحضارة العربية الإسلامية يظهر الجسد مضببا تتماهى لغته ومفرداته وتضمر سيميائيته، الجسد هو اللغة الحية التي تسكن مفاصل التراث الإنساني كله.. كل الديانات والحضارات تعلي من شأن الجسد وأنطولوجيته، الشعر العربي قديمه وحديثه يحفل بالجسد ويتغنى به، لكن الذاكرة المقموعة والمأزومة تعمل بكثير من الاحترافية على قمع الجسد، والتضييق على طفولته الحالمة.. لا يمكن بناء أو ازدهار حضارة خارج كمونة الجسد وطقسه.. الجسد هو رؤيا الإنسان الكبرى، هذه الرؤيا كثيرا ما نعمل على تغييبها لأسباب وتعلات هي في حقيقتها غير صحية، بل هي قمعية، تسلطية.. ضد رغبة الإنسان وحياته.. الجسد في نصوصي هو مقول الوقت، وفاتحة الكتابة، ودرب المستقبل. ما يتم خارج الجسد وفي غيابه، يكون منقوصا من جبلة الحياة وطبيعتها.. الاحتفاء بالجسد وكونه هو احتفاء بالحياة وأسسها الأخرى.. علينا أن نعيد للجسد حضارته ورونقه، وإشعاعه. الثقافة التي تستهدف الجسد ومكوناته هي ثقافة صفراء، ونشاز، لا يمكنها أن تحقق

الكتابة خارج الجسد ومفرداته هي صيغة منقوصة ولا يمكنها ان تؤسس صياغتها الجمالية والابداعية

المعنى الإنساني والمطلب الوجودي الذي خلق الإنسان من أجله.. «الجسدانية الحيوية» هي مهاد نصوصي التي تسعى للذهاب نحو معنى الحياة، وتحقيق المعنى الذي يتبدى في مخيال الإنسان الباحث عن أصله ومصيره.. علينا أن نخرج من خطية إدانة الجسد في سرنا وعلانيتنا، وأن نخرج من غبارها لنذهب في يقين تام نحو مرابع الجسد، دون خجل أو موارية..

❖ الماء، المقامات، كل دواوينك يتسرب منها الماء بل يتفجر إلى حد الفاجعة كديوان: «تحولات فاجعة الماء» الذي صدر قبل حادثة تسونامي، وديوان «مرايا الماء..» كما للمقامات مقام في دواوينك مثل: مقام سيوان، مقام بونة، مقام المحبة. فأين نحن من هذه المقامات. أهو مزج بين المقام كمفهوم صوفي أم كمقام إيقاعي في الفن أم أنك تقول: إن الفن هو التصوف؟

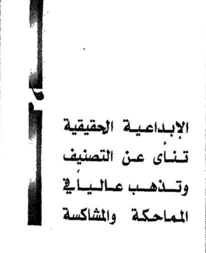
– الماء عندي مرادف لمعنى الحياة، بل قل هو أمل الحياة ووجودها، بل هو الخلق، هو البداية والنهاية، خارج طقس الماء وكونه لا حياة، ولا وجود.. أنا ولدت في بيئة مائية، النبع والنهر والساقية، البحر كان يلوح لي من بعيد مستلقيا في رحابة وادي الزهور، صوت الماء أقصد خريره كان هو الموسيقى التي تتردد في الوسط الذي أعيش فيه، ثم أن الحديث عن الماء، هو حديث عن الحياة والموت وكل ما يرتبط بالوجود الإنساني المتحقق، الاحتفاء بالطبيعة ومفرداتها في إبداعنا يكاد يكون منعدما، أعني أنه غير مكرس بالقدر المطلوب، الجزائر كما تعرف– لوحة ربانية ساحرة، تحتم عليك أن تغرف من مفرداتها ما يزين نصك الإبداعي، ويجعله قابلا للتحول والاستمرار. للماء في المصطلح الصوفي، والميثولوجي والديني الكثير من المفاهيم، والتأويلات. ويحيل إلى معاني الخصب، والحياة.. ذهابي في إبداعية الماء، محاولة جمالية لكتابة نص موشح بالزهو، والخيلاء، وفرح الطبيعة التي تحفل بمعنى الخلق، والجمال، والمتعة.. المقامات باعتبارها مدارج ومراتب ومعارج للسمو والبهاء، والخطف والهيمان.. فهي توظيف أنطولوجي، قصد التسامي والسحر، وإعلاء شأن المعبر عنه، وشحنه بسيمياء الصيغ، والدلالات، أو قل هي مقامات النفس ومرابع الذاكرة، وهي تصاعد من غبنها، وسحقها لتبدع وجدها وحبها لتجمل التشظيات الجارحة وتمنح اللغة ماءها ورواءها لتبرر وجودها الهاجس، في سياق تنامي هذا



الجفاف، وتلك اليبوسة التي تشرنق مفردات الحياة، وتجعلها أكثر إيلاما وإيغالا، وقسوة التصوف -عندي- صيغة بلاغية وإبداعية غير متناهية، تفجر فيّ الإحساس السامي بالحياة، وتجعلني أتماهى في معراج الجمال، موحدا ومتوحدا، وناسيا كل شيء سوى الذات الإلهية المقدسة، وما أسبغته علينا من حياة نعمية، ومتع لا تنتهي.. في التصوف شعرية ورؤيا حدسية، استشرافية بهية، باذخة، إلهامية، كلما اقتربت منها خلتني أطير فوق قمم الجبال، وأسبح في المهاوي وأنشد نشيد الأبدية الخالد، فيتم السمو، وأشعر باللذة، والمتعة واللذاذة..

❖ نعود إلى النثيرة. أنت تكتب شعرا لا هو خليلي ولا هو تفعيلي، أي أنك تكتب ما يسمى بشعر «النثيرة». على أي سند تقوم النثيرة عندك؟ أي ما هي أعمدتها التي تهبها صفة الشعر؟ دعنا من الوزن والتوازنات الصوتية؟

- الإبداعية الحقيقية تنأى عن التصنيف، وتذهب عاليا في المماحكة، والمشاكسة والحفر والاستكناه، وإحداث الهزات التي تفجر احتقان اللحظة الإبداعية، ساعة دنوها من تخوم القول وميقاته، وتشظياته. الإبداعية مرتبطة بالحدس وتحولاته، وصياغاته التي تخرج عن سياقات المعنى الذي وضع لها كيما تربك الفاعلية الإبداعية، وتقزم لهيبها الهاب، وشواظها العالي. «النثيرة» - كما أسميتها - تقوم على زخم المفردة وثقافيتها، وتراثها الحافل، أعني أن هذه «النثيرة» - تنخرط في شرطها الإبداعي والقومي دون أن تكون محكومة أو منضوية تحت سلطة الفرمانات الكتابية التي تكتظ بالمحرمات التي تقصي الإبداع، وتعطل حرية الكتابة والفكر.. « النثيرة » من هنا هي اشتغال جمالي منجز على جسد المفردة وتراثها وطقسها توصيفا وتلطيفا، وتكثيفا للحظة القسرية الهابة من تخوم الذاكرة ومروجها، وهي تحتلب الخيال، وتلتقط اللمع الذي يجيء من الأماكن والأشياء الأكثر إيغالا وحفرا في النفس وأشجانها.. الكتابة على شروط الماضوية، ومسطرتها شيء لا أحبذه، لأن ذلك يتنافى مع حركية الشرط الإنساني وتطور الذاكرة الإبداعية التي من الصعب وضعها في أقفاص لغوية، وأيديولوجية خانقة.. النثيرة الناجحة هي التي تشيد أعمدتها، ومقوماتها، أي أنها تنهض من رمادها، وهي لامعة، ومشعة، وحيوية، ومنفلتة لأنها تتوفر على رمادية المنجز الإبداعي في سياق التحول الثقافي،



والمفصل الحداثي الذي شمل العلوم والفنون والآداب.. النثيرة -الحقة- هي التي تصنع فرحها، وألقها وامتيازها الآخر. يتحقق ذلك من خلال الحذق الإبداعي، والنعمية الثقافية، واللهب التراثي. إن النثيرة في مفهومها العام تعمل ضد الخواء، وتقاوم العدمية الإبداعية التي تعني الركون الفاعل إلى مناطق المهادنة، والسلم البائس.. أزعم أن هذه الأعمدة، والمرتكزات هي التي تمنح لأي عمل إبداعي ركائزه ومصائره ورؤاه التي تجعله في منأى من القحط، والبؤس، والموت الأكيد..

❖ النثيرة مرتبطة بالأيديولوجيا والأيديولوجيا ماتت بموت الإتحاد السوفياتي. ما رأيك؟

- الأيديولوجيا لا تموت، ولكنها تأخذ أشكالا وأحوالا مغايرة تبعا للمتغيرات، والمسارات والأوضاع والهيمنة.. عدم الكتابة تحت سقف الأيديولوجيا هي أيديولوجيا أخرى، تخلق مقوماتها، وشرطها الآني والمستقبلي.. الكتابة التي ترتبط بالأيديولوجيا وسدنتها، لا تقاوم منطق التاريخ، ومقول الحياة.. النثيرة هي أيديولوجيا ملتزمة بشرطها وشروطها، ومنخرطة في الشأن الإبداعي، دون الوقوع الباهت في شبكات الأيديولوجيات المسماة.. النثيرة هي التي تحقق أيديولوجيتها، وتدعو لها في ظل القائم من الرؤى والأفكار والتوجهات والمتغيرات الحاذقة.. المبدع الحقيقي هو باعث أيديولوجيته، ومنظرها الأول. كل الكتابات الإنسانية الخالدة ما كانت متواشجة ولصيقة بالهم الذاتي والعام دون أن تقع في وهم الأيديولوجيا وتراثها، لأن الأيديولوجيا الحزبية في حقيقتها قيد معطل للإبداع، والإبداع طلق في وجه السديم، والإحباط، والموت..

❖ هل تكتب النثيرة لترضي نفسك أم لترضي تيار الحداثة؟ كيف ذلك؟

- الكتابة تحت الطلب محرقة حقيقية للإبداع والمبدع.. أكتب النثيرة لأنها تمنحني الكثير من المتعة، وتجعلني في تواصل دائم، ومماحكة متواشجة مع معطى الذات الذي أراه يغيب كثيرا في نصوص الآخرين.. الكتابة في حقيقتها، وتحققها المنجز، هي تعبير عن الذات، وللذات وبالذات، وما سوى ذلك فهو محاولة لتقويض مدامك الذات وجمالياتها، على اعتبار أن الذات المعبر عنها، هي الذات الباحثة عن أفقها الإبداعي، وأنطولوجيتها المبهجة، التي تمتح تحولاتها، وظلالها من غنى الذات وأصالتها المؤثثة بخصب الخيال، وصفاء الذاكرة وصدقية الحدس.. الحداثة تأتي من خلل التعامل المبدع مع النص، وشحنه بالطاقة الإيحائية، والتعبيرية القادرة على الشطح، والرسو، والإطلالة البهية على ضفاف الحداثة.. كتابة « النثيرة « لا تعني بالضرورة الانخراط المعلن في تيار الحداثة. النص الكبير، والمتميز هو ما يحمل حداثته في تركيباته وبنياته، وشفراته وثقافيته وأدبيته.. النص الكبير هو الذي تستدعيه الحداثة وتحتفل به. الحداثة ليست حديقة عمومية، أو متنزها يدخله كل من يتوفر على تذكرة مدفوعة الثمن. الحداثة انخراط واع في العمل الإبداعي، وحفر عاشق في أقاليم اللغة ومحمولات الإبداع ومحولاته، وصيغ متناغمة مع المتغير والثابت في كدح متميز، وعشق قاصم لا تنفرط عراه ولا تتبدد ذراه، ولا تخور قواه، ولا تبهت بناه.. كلما قدحت زناده، توهج ألقه، وارتفع لهيبه الباذخ..

❖ هلا خرجت من النثيرة إلى الرواية؟

- أنا مخلص لكتابة الشعر، والسياحة في جناته، وجحيمه. الذهاب إلى حقل الرواية وضروبها، للحقيقة لم أفكر فيه أصلا.. أنا أكتب الرواية من خلال النص الشعري.. الذي هو عبارة عن مدارات، ومرجعيات، تحتاج إلى جهد موصوف للكشف عن أصولها وثوابتها، ومقولاتها.. التنقل بين أجناس الكتابة وحقولها، قد يضر بالضخ الإبداعي وألقه..

❖ هل جربت كتابة الشعر العمودي، وكيف كانت التجربة؟

- بدايتي الشعرية كانت عمودية، ولكنها لم تدم طويلا، لأسباب نفسية، وذوقية وثقافية.. الشعر عندي هو الشعر سواء كان عموديا أو

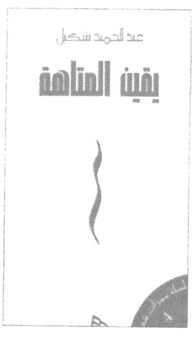
غيره، وجدت منطلقي من خلال النثيرة التي وفرت لي المناخ الذي حفزني على التحليق بعيدا. وإن كانت الرحلة متعبة وقاسية.. الشعر في مقولي لا تحكمه الأوامر، ولا تقيده النظريات -على الأقل كما أرى- ومن هنا فإني أزور جميع الأماكن، وأهبط في كل المطارات.. الحالة الشعرية هي ما تجعلني انخرط في الأجواء العامة والمختلفة..

❖ تحضر الطبيعة بكل ما فيها من بحر وشطآن وأمواج ووهاد وغابات وأشجار وفلوات في شعرك وتغيب الأسطورة. ألا تتعجب؟

– الطبيعة وعناصرها، بل قل ومفرداتها، حاضرة بل ومتجلية في كل النصوص التي أكتبها. هذه المفردات والعناصر والعلامات تمنحني الكثير من الغنى، والتنوع، والزخم الذي يعطي للنص محفزات الألق والجذب. ويعطيه دفقا من التشبع، والرواء.. أنا أعمل على أسطرة المكان والأشياء، لماذا دائما نذهب إلى الأسطورة العامة، ما دام هناك البديل الجمالي والأسطوري الخاص الذي يعوض ذلك، بل يتفوق عليه في الكثير من المرات خاصة إذا أحسنا التعامل مع ما نعبر عنه.. الأسطورة والتعجيب هو واقعنا الحزين والمأساوي الذي هو أمامنا لكننا نغفل عنه، ونذهب إلى غابات ومزارع الآخرين، وفي حقولنا وأرضنا ما يكفي من الهواء، والماء والقرنفل والحياة.. ألا تتعجب؟!

❖ الأنا وصراع الذات وتمظهر الآخر ومحوه قضية شائكة بالنسبة للمعربين في الجزائر، فلحد الساعة موقفهم سلبي في نظري بالنسبة للهوية وخاصة الأمازيغية، وكأني بهم لا يقرأون التاريخ ولا يعرفون أن الدولة الحمادية هي دولة أمازيغية إسلامية كانت تحكم أرض الجزائر ومن عليها. ما قولك؟

– فعلا هذه القضايا، وما يتفرع عنها يلقي بظلاله وأطيافه على الكثير من المواقف والرؤى التي أزعم أنها تحتاج إلى نقاش واسع وشامل ومتزن، وعقلاني. المعربون تعبير لا أستسيغه كثيرا لأنه يحمل في طياته نيات غير حسنة، أفضل استعمال لفظ المثقف الجزائري الذي يعبر باللغة العربية.. المعرب، والمفرنس صيغة غير بريئة أطلقتها بعض الدوائر المشبوهة لخلق صراعات وهمية بين الجزائريين. هذه الطروحات والنزوعات غير مكرسة في تونس والمغرب التي مرت بظروف متشابهة، أو قل هي غير متجذرة بالحدة، والشراسة التي عليها بالجزائر، الهوية الجزائرية في عمومها، مستهدفة والكثير يسعى لتشويهها، والتشكيك فيها، بل



وإخراجها من مجالها العربي والإسلامي.. الأمازيغية هي مكون أساس من مكونات الشعب الجزائري عبر تاريخه الطويل، ولا يحق لأي جهة أن تزايد عليه. فطاحلة اللغة العربية في الجزائر في القديم والحديث هم أمازيغ يعتزون بهذه اللغة ويعملون بجهد واضح على ترقيتها والعمل بها.. من هنا أزعم أن طرح المسألة الأمازيغية في الجزائر بين الحين والآخر، هو طرح تُشتم منه ريح كريهة لا أحب أن تقوى، لأنه يراد من ورائها أشياء، قد تعصف بالبلاد ومستقبلها.. لا أعتقد أن هناك عاقلا في الجزائر ينكر الأمازيغية، وثراءها، ومقوماتها، بل وضرورة ترقيتها والعمل بها كمكون وطني مهم يغني ولا يقصى..

المثقفون باللغة العربية في الجزائر في غالبيتهم معادون للنص الإبداعي الجزائري سواء كان شعرا أو قصة و رواية

❖ في ديوانك « تحولات فاجعة الماء » جمعت بين الفرنكوفوني، والشيوعي، والغربي، والعربي، والأمازيغي، والمعرب. هل نفهم أنها دعوة للسلم، والسلام، والمحبة، والتواصل بين الثقافات والحضارات، والأديان والحوار؟ كيف ذلك؟

– تحولات فاجعة الماء يحمل عنوانا فرعيا هو « مقام المحبة » بما تحيل إليه هذه الصيغة في تحولاتها، وانزياحاتها.. الكتابة الشعرية -عندي- هي دعوة للمحبة، والسلام، والخير. لا أعتقد أن هناك شاعرا حقيقيا وأصيلا يدعو من خلال شعره إلى الكراهية والحقد والظلم اللهم إلا إذا كان مريضا – ومن هنا، فإني لذلك جمعت بين هذه الأقليات المبدعة لأحقق المحبة، وأدعو لها، بعيدا عن الصراعات، والحروب، والتطاحن الذي يؤدي إلى تدمير الحضارة الإنسانية التي علينا جميعا أن نسهم في بنائها وتقوية أسسها.. في تحولات فاجعة الماء -مقام المحبة- حوار مسبوق بين هذه الأطياف، والتيارات، والثقافات، والتوجهات، لإنجاز التقارب بين المختلف وصولا إلى المؤتلف. تحقيقا للسلم والمصالحة، والمحبة التي علينا جميعا أن ننخرط في سماواتها، إذا أردنا أن نواصل الحياة، والعيش معا.. محققين مقولة: العالم يسعنا جميعا، علينا العمل المشترك لتقويض الشر، وقهر الكراهية، التي هي نبتة سوء، لا تثمر سوى الزقوم والغسلين.

❖ دعاة المشرقية في الجزائر يدعون أنهم حماة العربية وأنصارها في حين أنهم لم يقدموا للمبدع باللغة العربية - شاعرا، أو قاصا أو روائيا - أي شيء. ويدعون أن النص الجزائري بعيد كل البعد عن الإبداع، بينما نجد كتاب النثيرة في الجزائر كإدريس بوذيبة وشكّيل لا يقلون شأنا عن إخوانهم في العالم العربي، ونفس الشيء نقوله عن الشعراء الذين يكتبون القصيدة الجديدة كـ: عبد الله العشي، وعثمان لوصيف، وأحمد عبد الكريم، وعاشور فني والأخضر فلوس. لهم تجارب ناضجة كما للروائيين الجزائريين أعمال بلغت العالمية. ما تعليقك؟

– المثقفون باللغة العربية في الجزائر -في غالبيتهم- معادون للنص الإبداعي الجزائري، سواء كان شعرا أو قصة، أو رواية.. الأسماء التي ذكرتها فعلا لها حضورها الدائم، وتميزها الموصوف، وسمتها المعروف.. لكن التقصير حاصل، ومتحقق على أرض الواقع. الكثير من الذين يتعاطون النقد، يعزفون

عن النص الإبداعي الجزائري، أرى أن ذلك مرتبط بحالة نفسية، أو قل عقدة نفسية تجاه هذا النص الناضج والمكتمل، والمؤثث، والحامل لزخمه الدال وجاهزيته التي تشع.. المسألة وما فيها - كما أعتقد - ناتجة عن قصور الأدوات الإجرائية والخوف المسبق من التعامل المباشر مع هذه النصوص العذراء التي لا تزال غير مكتشفة، وهم يفضلون التعامل مع النصوص التي قتلت بحثا ودرسا، لأنهم يجدون راحة وطمأنينة في النصوص التي استهلكت، ولم يعد للنقد ما يقول فيها.. أما النصوص الجزائرية الجديدة، والمثقفة، والحاملة للإبداعية العالية، والجاهزية الباذخة، فإنهم يتحاشون الاقتراب من تخومها وأرضها لأنها بكل موضوعية تفضح ضحالة أفكارهم، وتكشف بكل جلاء، عن قصور، بل وعجز سلتهم النقدية على ولوج جمالية هذه النصوص العالية، والكشف عن بنياتها، ومقاربة خطاباتها، وتفكيك شفراتها، وقـراءة متونها، لأنها نصوص الحداثة والتجاوز المبدع. وما جاء في أفق التساؤل صحيح جدا.. بقي أن نقول إن الناقد الجزائري الجاد والمثقف عليه أن يقترب من هذه النصوص، وأن يتعامل معها تعاملا حضاريا ونديا.. بعيدا عن «الفوبيا» النقدية، وحالات العصاب البائس..

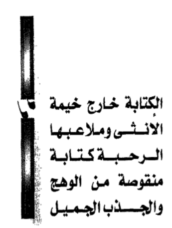
❖ هل تعاني من الرقيب المضمر والمعلن؟

- الكتابة -عندي- تتم خارج كمونة الرقابة المضمرة والمعلنة.. لأن الكتابة التي تنجز تحت ظلال هذه الرقابة -حتما- ستكون كتابة هشة، وهزيلة ومحتواة، بمعنى آخر تكون كتابة غير مخلصة، ومن ثمة تسقط في النمطية، والنمذجة والخوف، ولا يعول عليها في القول الإبداعي والإفادة الجمالية.. في الحقيقة لا توجد في الجزائر رقابة على الإبداع، إلا ما يعمل البعض على إحداثه، وإثارته لغايات، وأهداف معينة، نحن نكتب بحرية تامة، ولا نلتزم إلا بما نعتقد أنه يقوي العملية الإبداعية، ويسهم في بلورة جمالياتها.. ومن هنا يجيء ذلكم الملمح الذي يميز النص الجزائري عن بقية النصوص العربية، التي تشعرك بأنها كتبت وأصحابها تحت عين الرقيب وسلطته.. الرقيب الذي أعانيه هو رقيب أخلاقي داخلي، دائما يحثني على المزيد من الإبداع الحق، في ظل الحرية الإنسانية، والأخلاقية، التي تسند الإبداع، والإبداع فقط..



❖ بين الفلوات والمدينة مسافة تربك الذاكرة قد تكون هذه المسافة امرأة آمرة: قف، هذا أوانك، شد المقابض، فك المغالق، خذني بقوة الماء، اخترق قهر جسدي، أقم فيه، اجعله وشنك، انهض من غفوة الروح، غفلة الوقت الذي أتعبك، أزل كلف النفس المجللة بالغبار، حرر وهج دمك المندمج بغلمته، داعب رغائب جسدي، إني منهكة الروح.. من تكون هذه الصافية كعين الديك اللامعة كفقمة؟

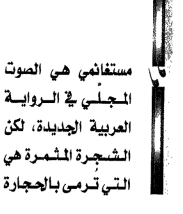
- الكتابة خارج خيمة الأنثى، وملاعبها الرحبة، هي كتابة منقوصة من الوهج، واللمع، والجذب الجميل، المبدع الذي لا تنام في جوفه أنثى، جثة تتحرك، الأنثى في كتاباتي لازمة هابة، ومحور دال، لأنها الذات الأخرى السابحة في الفلوات القصية، فلوات الروح والذاكرة، يقول الإشراقي الكبير مولانا محيي الدين بن عربي: «المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه» ويمكنني القول قياسا على ذلك، الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى، كتابة لا يعول عليها. إن أكثر المفردات في اللغة هي مفردات بصيغة المؤنث، من هنا أرى أن الكتابة عن الأنثى، وبالأنثى، وللأنثى هي صدق الأنا، وهجس المخيال، وتوقد الحدس، وسياحة نعمية في أسطورة الذات، وذات الأسطورة.. حقيقة وصدقا لا أستطيع أن أقول لك من هي تلك التي أخرجتني من ضباب اليومي وسديميته، وأسكنتني جناتها أو جحيمها.. لأنها متماهية وملتبسة في نصوصي، إنها دمي ونفسي وكل ما يدور في مدار الذات، وخلوتها، وهي تخرج من عطن مشيمتها، باحثة عن أفق جميل ومشرق، يبهج الروح، ويخصب الذاكرة، ويجعلنا قادرين على تحمل شعث الحياة، وقسوة يومياتها.. الأنثى - عندي- هي اللوح، والأس الآخر، الذي أكتب من خلاله بؤس الذات، وهيمانها، وبوحها المحاصر بكل هذه الفظاعات، والتشوهات، والخيبات التي تقهر وهج الروح، وتسمل رؤى الذاكرة، وهي تبحث عن فرحها، وخلاصها، وشوقها الجارف، الباحث عن الأماكن الأليفة والجميلة، والقريبة من مواطن الأمل، والمحبة، والجلال.. الكتابة عن الأنثى وللأنثى هي ترطيب ناعم لجفاف الحياة ويباسها القاتل، في مهاوي الأزمة الجارحة، والمؤذية.. أكتب عن الأنثى فأنا إذن أكتب عن الحياة.. هي كوجيتو الوجود والعدم، ولا فكاك من ذلك أبدا، وهل لنا سوى الغناء، والإنشاد في متسع فلواتها القريبة، والقصية، يدفعنا الحب، والرغبة في الحياة، ومواصلة البناء الآخر لتشييد مدن: الحلم، والمعنى، والخلاص المبهج..



❖ عنابة أو بونة هي عشقك المتنامي الذي لا يجارى، وحيدر حيدر صديقك القديم قال عنها: مدينة تكره الغرباء، وقال أيضا: تلك هي بونة مدينة الحزن، والبحر، والخوف، والحب، والذاكرة. ألا ترى ذلك تناقضاً بين الكره والحب وهي التي احتضنت « عليسة الفينيقية»؟

- وقال عنها حيدر حيدر: « تلك هي بونة المضيئة «.. عنابة أو بونة التاريخ، والعراقة، والسموق.. مدينة مشمولة بالعناية الإلهية، مدينة محاطة بالأسرار والمزايا، لها صلحاؤها، وعلماؤها، ومريدوها، وعشاقها، ومجانينها، إنها المدينة التي لا تحدها حدود، ولا يحتويها وجود.. هي شيء يشبه السحر والخبال، والقتل، والغبطة.. والمتاه الجليل.. عنابة روح دمي، وبوح فمي، لها امتداد روحي في كتاباتي، ومتجلية فيها كمحور لا يغيب. لأن لكل كاتب مدينته، وأنا يشرفني أن تكون بونة مدينتي على مستوى الذات، والإبداع. ذلك يأتي من ارتباط نفسي ووجداني مع هذه المدينة التي منحتني الاستقرار النفسي، وجعلتني أمشي في شوارعها رافع الرأس، طلق المحيا، أملأ ذاكرتي بشموخ نسائها البهيات.. أقصد البحر أسرح البصر، أجمع الشتات، وأنشد للذين سيجيئون المدينة، يشدهم الحنين، وما ترسب في الذاكرة، من فتنة المكان، وتجربة الذات العاشقة.. كل الذين مروا، أو أقاموا بعنابة فتنتهم وأراقت دمهم على الصفحات البيضاء فكتبوها نصا جماليا موشى برذاذ الذات، وفسحة الروح.. الروائي العربي الكبير: حيدر حيدر مجّدها في روايته الشهيرة « وليمة لأعشاب البحر » على الرغم من اللغط والشنآن والغلو الذي أثير حول هذه الرواية التي قرئت

قراءة غير عقلانية ومفصولة عن السياقات والتمفصلات العامة للرواية التي تتحدث عن قضايا مخصوصة، ومسماة، وتجري أحداثها في مدار تحولات واضحة عرفتها الجزائر والمنطقة العربية.. آه يا للمدينة الطاووسية التي سفحت دمي على كورنيشها الجميل، وقيدتني إلى صخورها العالية وجعلتني ألهج بالأشعار الأضداد.. أسمي الموج هديل الريح، وصرخة الأبعاد، ومشاتي النفس المجلجلة في هزيم الريح، وهجرة الأحبة. آه! يا مدينة القلب!كيف أطير عصافيري خارج جغرافيتك الآسرة! بونة في النص المطلق والخيال البهيج فضاء من الخيالات والرؤى، والتوهج، الذي يربك الذاكرة ويشوش رادار الوجدان، لأنها ببساطة مدينة مفتوحة على الفتنة والغواية والصد هذه المتأتيات لها في الجذر التاريخي والنفسي، للمدينة امتدادات، ما يجعلها متحققة في البعد النفسي والاجتماعي.. لأن الذين يعيشون في المدينة تكون رؤيتهم أكثر وضوحا وإشراقا، ربما تكون قسوتنا على هذه المدينة، منسجمة مع سلوك الإنسان المبدع، في تعاطيه مع فضاء المكان، بما هو عليه من انزياحات نفسية تجعله قلقا، متوترا يرش المدينة بما تفيض به نفسه من وهج ونار هي محصلة تفاعله مع الذات والمكان، وهل لنا أن نكبر خارج هذه المدينة؟ ومن ثمة فإننا لا نقسو على بونة، بقدر ما نحترق، ونتألم ونحن نراها تتعرض لطعن الغوغاء، وسديمية الدهماء في هذا الزمن الصعب.. لعنابة: دمي، وروحي، وما يجيء من مقام القربى!.. إن حبنا لعنابة، أقصد بونة الجميلة، يجعلنا نتواصل معها في أحزانها، وأفراحها، مندمجين بصخب الشارع، وحذلقة البشر، الذين شوهوا المدينة التي نحبها كدمنا.. يمكنني أن أسمي بونة مدينة: الأمل، والحب، والذاكرة لأنها امتداد للبر ومفتتح للبحر، وسماء زرقاء صافية مشرعة باتجاه الريح، والشمس والمدن الأخرى.. لقد قال عنها الكاتب الكبير ألبير كامو: « إن مقابر بونة تمنح شهية للموت!!»، وقال عنها حيدر حيدر: « إنها مدينة الحب، والموت، والذاكرة!! ». هذه هي « بونة المضيئة » التي تفتك بكل من يزورها، ويندمج بألقها الهاب، من أزمنة الهجر، والترحال، والجذب الصوفي، ومن هنا تكون بونة عصية على التوصيف والوصف.. جاء في الأثر أن عوليس قد مر بهذه المدينة أثناء رحلته العجائبية نحو الشرق، نزل ببرها، وأكل من خيراتها، ورأى صباياها الفاتنات، وهن يدرجن عائدات من الحقول المجاورة، وجوههن تفيض بالبهجة والحبور، رشيقات القدود، موردات الخدود، مشعشعات النهود، يفوح من أعطافهن عطر الأزاهر والورود.. قال عوليس: «مباركة هذه المدينة، طوبى لساكنيها، وسيظل أعزب من لا يتزوج من نسائها..!! ». وتحققت نبوءة عوليس، ودعوته المباركة، فعنابة كالحب لا تدركه إلا عندما تعيشه وتعايشه، وتندمج بتفاصيله، وتؤثث ذاكرتك من بهاء أشيائها، وسر نسائها.. تسألني أي سحر يفتك بالشعراء؟ إنه السؤال الأبدي الذي لا إجابة عنه.. نحن مصابون بلوثتها، وقد استوطنت خيالنا، وامتزجت بدمائنا، وذهبت بعقولنا وصرنا مجانينها العقلاء، في عنابة تجد نفسك محاصرا بالدفء والحنان، وغبطة الجسد المعطى اليومي الذي يدخلك حلقة الذكر. في النهاية تجدك مسكونا بها، هائما في دروبها، تغني، وتكتب وتسفح ذاكرتك على رمل شواطئها وخلجانها. وتبقى بونة عقدة الشعراء المستحيلة، ولوثتهم التي لا شفاء منها.. بالتأكيد لا أحد، لا أحد يمكنه أن يعرف السر، لكن كلما عشت في عنابة، اندمجت بها، وهمت في سموقها، وعذريتها، وتباريحها، فهي لا تعطيك الأمان دفعة واحدة، بل تمارس معك لعبة شد الحبل، عليك أن تكون مسلحا بالصبر، وفن المرواغة، وكما تقول العامة فعنابة: « جلابة، خلابة، كذابة!!». وتأكد يا صديقي أن من دخل بونة فقيرا خرج منها غنيا، ومن دخلها غنيا خرج فقيرا معدما، إنه دعاء وليها الصالح « سيدي إبراهيم « الرابض مقامه عند مدخل المدينة، وهنا ترى أنك واقع بين دعاء عوليس «الفجوري» ودعاء سيدي إبراهيم «الحبوري « أي أنك واقع تحت



تأثير قوتين متجاذبتين، ومن هنا كان الفتك، والقتل والبكاء.. و قيل أنه في الزمن القديم جدا: كان يحكم عنابة ملك جبار متسلط، كان يجتث أثداء الكواعب الأتراب، يخلطها بالزيت والزعتر، ويلوكها على الريق، عسى أن تستيقظ فحولته، وهكذا فأنت ترى أن بونة مسكونة بالأساطير، وشوق الذاكرة القلقة لتهشيم هذه الألغاز الممتدة في شعاب الحلم الإنساني الراغب في اكتناه سر هذه المدينة المغروسة في بهاء الماء وسطوته.. وعنابة مدينة متوسطية لها جغرافيتها الخاصة، وطقوسها الأخص التي تؤجل فرحك، وتدفع بك في تيارات الغواية حد الإندماغ.. وكم نحن مصابون بدوار بحرها ومتعة برها، فهذا حيدر حيدر الذي عاش فيها أربع سنوات فقط فأبدع روايته الجميلة: «وليمة لأعشاب البحر» التي تمكن من خلالها أن يتحسس نبض المدينة، وفجيعتها، وأن يكشف عن فساد الأخلاق، وانهيار القيم الوطنية والثورية التي ضحى من أجلها الشهداء، وأن يرصد بتقنية عالية نفسية المواطن العنابي خاصة والجزائري عامة في فرحها، ونزقها، في انهيارها، وصعودها، في صوفيتها، وعبثيتها.. إني أحس طعم الرماد في فمي، وأرى شجر العناب يشد أحزمته قصد التوغل في التخوم البعيدة.. تاركا إيانا في مهب الريح، وعرس المسغبة.. عنابة في المحصلة مدينة مفتوحة على كل الأكوان، ومشمولة بكل الألوان.. إنها المدينة القادرة على احتضان الجميع لأنهم في النهاية سيدخلون طقسها ويذوبون في نسيجها، ويصدحون بحبها، ويلهجون بذكرها، لأنها مجبولة على العشق، والصبابة، والمحبة العميقة..



❖ **يقول الروائي الجزائري لحبيب السايح عن محمد ديب: إن الكتّاب الكبار وهبهم الله حكمته ولغته ليقيموا بها متنا من المتون التي تحفظ ذاكرة البشرية. فما تقول أنت عن محمد ديب، مولود معمري، كاتب يسين، رشيد بوجدرة، رشيد ميموني، وحتى الطاهر وطار، وأحلام مستغانمي؟ وهل وجدت المسلك إلى صلك هذا المتن؟**

- إن الحديث عن كاتب مثل محمد ديب، هو حديث عن مدينة الكتابة وأفقها الكبير، المشرع على كل الأكوان.. محمد ديب هو برج الكتابة ومدارها الواسع، الذي ظل مخلصا لها، ذائبا في عشقها، متماهيا في سطوتها، وجبلتها القاسية، التي أوردته المصاعب، والمتاعب، وجعلته يعيش الغربة والقسوة، والظلم، وخيانة الذين من المفترض أن

يكونوا النصير والسند.. ابن تلمسان الرائعة الذي يحلو لي أن أسميه «برج الكتابة» الذي ظل طوال حياته الصعبة مرابطا في المواقع الأمامية حتى لا يحتل البرج، وتغتال الكتابة من طرف البرابرة، والطغاة الذين لا يحبون، بل يكرهون معارج الكتابة السامقة، والشامخة، والمدافعة عن الإنسان، وشرفه وقيمه.. محمد ديب من سلالة الكتّاب الكبار، الذين شادوا للكتابة الإبداعية برجا عاليا، ومشعا سيظل مشرقا إلى نهاية الكون، ولكنه للأسف الشديد عاش غربة قاسية، ووضعا إنسانيا لا يليق به ككاتب من سلالة الكبار، مما جعله يوصي بدفنه في غير الأرض التي كان من الواجب أن تحتضن جسده، لماذا نهجر عصافيرنا الفصيحة؟ ولماذا نطلق عليها الرصاص؟ ولماذا نحتفل بقتلها؟ هل إلى هذا الحد نحن قساة؟! وسيظل محمد ديب لامعا ومشعا في سماء الإبداع والكتابة، لأنه يحمل كل معاني النبل، والسمو، والرفعة إنه برج الكتابة ومدارها الآخر..

كاتب ياسين صاحب « نجمة « هذا الكبلوتي المتمرد، والمشاكس، والعنيد، الذي أبدع «نجمة» الرواية الرمز، والمعنى، والمسرحي البليغ الذي انحاز إلى الشعب وطبقاته المسحوقة، والمثقف العضوي الذي ظل طوال حياته محاربا على أكثر من صعيد.. إنه من طينة الكتاب العنيدين، الذين يصعب الحديث عنهم، أو تصنيفهم لأنه الطائر المغرد خارج السرب..

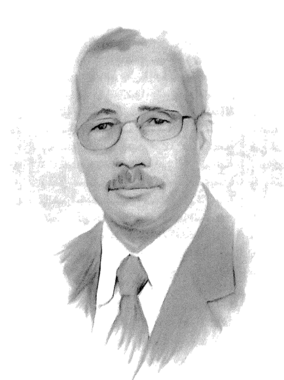
رشيد بوجدرة: روائي كبير، مجدد، خبر الرواية وعجنها، وشكلها ووظف فيها التاريخ العربي والإسلامي وثراءه البليغ، له قدرة موصوفة على الكتابة الروائية، التي لا تكرر ذاتها، هو مستقبل الكتابة الروائية التي تستند إلى الخيال، والتراث، والحداثة المتحولة..

رشيد ميموني: مسكون بالوجع والنوستالوجيا، صوت جميل، كتابته تذهب عميقا في رحم الذات والتاريخ، والميثولوجيا...

مولود معمري: صاحب « الربوة المنسية »، كاتب كبير، خسرته الكتابة، وربحته الأيديولوجيا..

الطاهر وطار: روائي كبير، لا يحسن المحافظة على تاريخه الكتابي والإبداعي، أحبه أن ينأى عن الكثير من المعارك الجانبية، التي لا تشرفه ككاتب لامع، وروائي مؤسس..

أحلام مستغانمي: الصوت المجلى في الرواية العربية الجديدة، تكتب ذاكرة الأشياء والمرايا، بحس شاعرة، وحنكة روائي وتجربة من عركته الحياة.. استهدفت كثيرا. لكن الشجرة المثمرة هي التي تُرمى بالحجارة.. المسلك الذي صك المتن الروائي لكل هؤلاء هو: صراع الذات وبؤسها الذي فجر فيهم نبع الكتابة وسحرها، ودفع بهم إلى أرضها الخصبة.. سلاحهم الأثير: حب الكتابة، وصبر المجرب، وتحقيق شوق الأنا في التمايز المبني على المعرفة، والبحث، والإخلاص الجميل..



❖ الشجر، الصهد، النار، الماء، الحب، الإرهاب، القتل، قسنطينة / ماذا تثير فيك هذه الكلمات؟

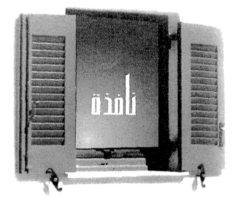
- الشجر: روح الإنسان في تحولاته الدائمة.
- الصهد: وهج الماء وهو يطفو فوق جراحه النازفة.
- النار: لغة المرايا المشروخة في مسيرتها العشقية.
- الماء: الحياة في تحولاتها الرامحة.
- الحب: الفناء المخلص في ذات المحبوب.
- الإرهاب: نبتة شيطانية، تسربت إلى حديقة المعنى.
- القتل: كلمة شائنة في قاموس الوقت واللغة.
- قسنطينة: صوت الذاكرة، وهي تحتلب الخيال، وتذهب في طقسه العجيب، مستجيبة لنداء الأبعاد.

❖ قصيدة الفلوات تطفح بالإيروس، ألكونك تعاني قحطا جنسيا أم تحرك الجنس ليكون الإبداع والمعنى على حد قول إبراهيم درغوثي؟

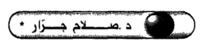
- الجنس عندي مكون حياتي، كما هو عند جميع الناس الأسوياء.. لكن عند المبدع قد تكون الوتيرة عالية، أنا لا أعاني «قحطا جنسيا » بقدر ما أسعى إلى التنبيه من خلال الكتابة الجمالية، إلى أهمية الجنس في حياة الإنسان.. في المجتمعات العربية والإسلامية، الحديث عن الجنس محكوم بالقسوة البالغة، مع أن كتب التراث العربي والإسلامي تفيض بالحديث عن الإيروس ومتفرعاته، إلا أننا في حياتنا العادية، نتحاشى الحديث عن هذا الموضوع الذي هو إكسير الحياة، ووجود الإنسان وتكاثره.. الجنس -عندي- مرادف للإبداع وعامل منشط له، ودعوة مفتوحة ومتحولة، لنقول ما نرى أنه الطريق نحو الأماكن المحبوبة والمطلوبة.. الجنس ليس تابوها، بل هو حقيقة قائمة ومتحققة، نحن نمارس الجنس، ونتحدث عنه بطريقة فيها الكثير من المواربة، والخداع والكذب المفضوح.. علينا أن نعمل على نشر ثقافة الجنس في أوساط الناس، بأسلوب علمي بسيط وأخلاقي قادر على تقريب هذا المكون الحياتي من الناس، وجعله عاديا وطبيعيا.. في حياتنا هناك الكثير من التعقيدات، التي صعدت في لبس الحياة وغموضها الواضح..

❖ كاتب من الجزائر

Daha_tiber@hotmail.com



العرب وثقافة الخلاف



هناك فرقٌ كبير بين الخلاف والاختلاف، فالاختلاف أمرٌ مشروع لأنّ الله سبحانه وتعالى قدّر اختلاف الناس في ألوانهم وألسنتهم وطبائعهم وعاداتهم ومعتقداتهم ولم ينكر على الناس شيئاً من هذا الاختلاف، لأنه ليس من صُنْع أيديهم، بل هو آيةٌ من آيات الله تعالى (ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم، إنّ في ذلك لآيات للعالمين) (الروم ٢٢).

أمّا الخلاف فهو التنازع والتناحر والاقتتال والتدابر وغير ذلك مّما ليس فيه أيّ مصلحة للأمّة قطعاً، وقد استقرّت صورة العرب في الزمن الراهن على أنهم شعبٌ ينزع إلى الخلاف فيما بينهم ولا يجيدون ثقافة الاختلاف، فمن النادر أن تجد بلداً عربيّاً يسلم من وباء الخلاف بين أبنائه على خلفيّات قطرية أو عرقية أو طائفية أو مذهبيّة أو فكريّة أو غير ذلك، ومن النادر أن تجد بلداً عربيّاً غير مخترَق من أيدٍ خفيّة خارجيّة توقد نار الخلاف وتحرّكه، وقد أدّى اشتغال الدول العربيّة بخلافاتها الداخليّة إلى تجميد مشاريع التطوّر والنهضة وتأجيل النظر إلى تفاقم هذه التحدّيات إلى الدرجة التي أصبح فيها حلّ هذه الأزمات ومواجهة هذه التحدّيات أمراً ميؤوساً منه، وإلى الحدّ الذي أصبح فيه الخلاف مقترناً بالتخلّف.

إنّ مبعث هذه الآفة الخطيرة في الواقع العربيّ أمران رئيسيان، أولّهما أن كثيراً من أبناء العرب لا يفرّقون بين الخلاف والاختلاف، ولا يقرّون بأن الاختلاف حقٌ لكل إنسان لا يجوز الاعتراض عليه، فليس لأحد يدٌ في أن يولد مسلماً أو مسيحياً أو مجوسيّاً أو سنيّاً أو شيعيّاً أو أسود أو أبيض أو عربيّاً أو كرديّاً أو بربريّاً أو قبطيّاً، ولذلك فإنّ المواطن في أيّ بلدٍ عربيّ ينبغي أن يحاسب على أفعاله فيكافأ إذا أحسن وأجاد ويعاقب إذا أساء أو قصّر، ولا يجوز بأيّ حال أن يحاسب على لونه أو أصله أو مذهبه أو دينه أو غير ذلك.

وأمّا المصدر الثاني الأساسي لآفة الخلاف داخل البلدان العربية أو بين البلدان العربيّة ذاتها فهو ما نشأت عليه المجتمعات العربيّة منذ القديم من ثقافة الخلاف التي نُرضعها لأبنائنا مع حليب أمّهاتهم ونسطّرها بدفاترهم منذ أوّل نقطة مداد تسيل من أقلامهم ؛ وصولاً إلى آخر مرحلة من مراحل دراساتهم العليا ؛ فنعلمهم منذ البداية أخبار حرب البسوس وحرب داحس والغبراء وأيّام العرب، ونعلّمهم الفوارق بين المذاهب الفقهية الإسلامية، والخلاف بين المدارس النحوية: مدرسة الكوفة ومدرسة البصرة، والخلاف بين العبّاسيين والأمويين، وبين السنّة والشيعة، ومعركة الجمل، وصفّين، وحتّى نقائض جرير والفرزدق، وغير ذلك مّما لا يحصى كثرةً. وبذلك فإننا نشحن الناشئة بروح الخلاف ونزرع في عقولهم ثقافة الخلاف منذ نعومة أظفارهم.

إنّ التخلّص من هذه الآفة الخطيرة، التي تمزّق الصفّ وتزرع الأحقاد المزمنة، لا يتحقّق إلاّ بتخليص المناهج الدراسيّة العربيّة من كلّ ما يتصل بالخلافات التاريخية، من غير أن يخلّ ذلك بالحقائق التاريخية أو الدعوة لتنمية الفكر النقديّ البنّاء لدى الناشئة العرب، وبدلاً من التركيز على مظاهر الخلاف يستطيع المخطّطون التربويون وواضعو المناهج، وكذلك وسائل الإعلام العربيّة، أن يوجهوا الناشئة والرأي العام إلى الوفاق والاتّفاق وإضاءة سبله والأسباب المؤدّية إلى تحقيقه ؛ وأن يسلّطوا الأضواء على صور تاريخية قديمة وحديثة من التعاون والإيثار وبذل النفس والنفيس من أجل الآخرين، وإبراز دور التعاون والوحدة والتماسك في نهضة الأمم وتحقيق آمال الشعوب.

وينبغي كذلك التأكيد أن الاختلافَ حقٌ طبيعيّ للإنسان وأنه يمكن استثماره استثماراً بنّاءً بدلاً من اتخاذه منطلقاً أو أساساً لإثارة الخلافات والأحقاد بين الناس.

---

* كاتب وأكاديمي أردني

مفهوم الجميل في الفكر الغربي والفكر العربي قديماً وحديثاً

الدكتور أحمد طعمة حلبي *

بدأ الحديث عن مفهوم الجميل بالظهور من خلال كلام اليونانيين القدماء، هيرقليط وديمقريط، والثلاثي المعروف سقراط وأفلاطون وأرسطو، هؤلاء الثلاثة الذين يُعدّون لدى معظم الفلاسفة وعلماء الجمال من أبرز الفلاسفة الذين أرسوا الدعامات الأولى لعلم الجمال.

إن أهم صفة للجميل عند هيرقليط هي التناسب أو التناسق، ونحن «نرى التناسق في الكون، كما ونرى أنه أساس الارتباطات الإنسانية، وهو بالتالي موجود في الإنتاج الفني»(١). ويرى هيرقليط أن التناسب والانسجام ناشئان عن الصراع بين المتناقضات، فالتناقض «خالق الانسجام وشرط وجود الجميل»(٢). ويضرب هيرقليط مثالاً على ذلك فيرى أن الرسم يجعل الصورة تشابه الأصل من خلال مزج الأسود والأبيض والأصفر والأحمر... كما يؤكد هيرقليط أن الجميل ليس جامداً ساكناً، بل هو متغير ومتجدد باستمرار(٣).

ولا تختلف نظرة ديمقريط للجميل عن رؤية سلفه هيرقليط، فقد عدّ ديمقريط الشيء الجميل ما اتصف بالتناسب والتناسق بحيث لا زيادة فيه ولا نقصان، «فالجمال في رأيه يكمن في النظام وفي التناسق والتناسب والانسجام بين الأجزاء، وفي النسب الرياضية الصّحيحة»(٤). إن هذا المقبوس يؤكد المبدأ المادي الحسي الذي ينطلق منه ديمقريط في تحديد ماهية



ارسطو

الجميل، وديمقريط بذلك هو من أوائل الفلاسفة القدماء الذين انطلقوا من مبدأ مادي في تحديد ماهية الجميل. ويرى ديمقريط أن أهم خاصية في الجميل هي الاعتدال، فإذا فقد الاعتدال فقد الشيء الجميل جماله و«مَن يتجاوز المعيار الصحيح ينقلب أمتع الأشياء عنده إلى أشد الأشياء إزعاجاً»(٥).

والاعتدال الذي تحدّث عنه ديمقريط سيكون الشرط الأساس الأول لتحقق الجمال في الشيء، لدى معظم الفلاسفة وعلماء الجمال، القدامى والمحدثين، الغربيين والعرب المسلمين.

ويتصف الجميل عند سقراط بأربع صفات:

١- الحسية: يقول هيبيوس مجيباً عن سؤال سقراط: ما الجميل ؟ «إن الفتاة الجميلة هي شيء جميل بالتأكيد»(٦). فمثال الفتاة هذا الذي يطرحه هيبيوس مستمد من الواقع المرئي الحسي، مما يفيد أن الحسية صفة أساسية من صفات الجميل لدى سقراط.

٢- التنوع والشمول: يقول سقراط مجيباً عن أسئلة هيبيوس: «إن الجمال ليس صفة خاصة بمائة أو ألف شيء، فلا شك في أن الناس والجياد والملابس والعذراء والقيثارة كلها أشياء جميلة»(٧). إن هذا المقبوس يشير بوضوح إلى أن الجمال ليس متحققاً في الإنسان وحده، وإنما هو شامل للإنسان والأشياء الأخرى المحيطة به.

٣- النسبية: لقد رأى سقراط أن أي جمال يتصف بالنسبية. فللجمال، برأيه، مثل أعلى، لا يمكن أن تبلغه الأشياء، وعلى هذا فجمال الأشياء جمال نسبي، يقول سقراط: «وأجمل الأواني الفخارية بشع بالمقارنة مع جنس الصبايا، كما يؤكد الحكيم هيبيوس»(٨).

٤- المنفعة: يتحدد فهم سقراط للشيء الجميل وفقاً لعلاقة هذا الشيء بالإنسان، ومدى ما يحققه من منفعة للإنسان، فلكي يوصف شيء ما بالجمال ينبغي له أن يكون نافعاً على نحو ما، وإلا كان قبيحاً، يقول سقراط: « إن حظ الشيء من الروعة والجودة يتناسب مع النفع والغاية المرجوة منه، وعلى العكس من ذلك، فالقبيح والرديء هو الشيء الذي لا جدوى منه»(٩). ويقول سقراط أيضاً: «لا أستطيع أن أسمي الدرع المزخرفة جميلة، إذا كانت لا تحمي المقاتل من ضربات الأعداء، وعلى العكس من ذلك فالدرع التي تؤدي مهمتها الأساسية أداءً جيداً جميلة، وإن كانت زخرفتها قليلة القيمة»(١٠).

ويرى الدكتور فؤاد المرعي أن المطابقة بين الجميل والمفيد فيها بذرة عقلانية، لكنها تعجز عن تفسير طبيعة الجميل الشاملة وإن كانت تؤكد الممارسة الاجتماعية في تقويم الجميل، إذ كيف نفسر جمال تمثال فينوس وفقاً لهذه

الرؤية القائمة على المنفعة؟!. وهكذا نرى أن سقراط يخضع مفهوم الجميل لمبدأ الغاية والنفعية.

إن الصفات التي حدّدها سقراط في الجميل مثّلت البواكير الأولى لظهور مقاييس الجميل وأسسه وشروطه.

أما أفلاطون فيميز بين نوعين من الجمال، الجمال الحسي، والجمال الروحي، وهو يرى أن الجمال الروحي هو الأساس وهو الجمال المطلق، أما الجمال الحسي فهو الجمال الناقص الزائف. وأفلاطون في ذلك ينطلق من نظريته في (المثل العليا) فقد عدّ «جميع الأشياء المحسوسة متغيرة ومتحولة، وبالتالي فإن هذه الأشياء تظهر على الوجود ثم تضمحل وتموت، وتبعاً لذلك فهي لا تمثل حقيقة الوجود، إذ إن الوجود الحقيقي متمثل فقط في الوجود الروحي، وبالتحديد في (المثل العليا) أو عالم المثل الأزلية، عالم الأفكار»(١٢).

والجميل الروحي عند أفلاطون غير موجود في عالمنا الأرضي «بل يوجد في عالم الأفكار – عالم المثل – العالم الأبدي اللامتغير. إنه لا يولد ولا ينقرض، لا يزيد ولا ينقص، بل هو رائع دائماً وفي جميع الحالات»(١٣). يفهم من هذا الكلام أن الجميل في العالم الأرضي هو صورة عن الجمال الأول، الجمال المطلق، غير الموجود إلا في عالم المثل. ونستخلص من هذا الكلام أيضاً أن الجمال الحسي / الأرضي عند أفلاطون جمال نسبي، مقايسة بالجمال الروحي / المطلق.

والجميل عند أفلاطون هو المتناسب، والبحث عن الجمال عنده هو البحث عن الانسجام والتناسب، يقول أفلاطون: «إنني لا أحاول أن أفهم الآن من جمال الأشكال ما يريد أن يفهمه أكثر الناس، أي: جمال الكائنات الحية أو اللوحات، كلا إنني أعني بذلك المستقيم والدائري، ويدخل في ذلك إذن السطوح والأجسام التي تصنع بواسطة مقص الحداد، وكذلك الأجسام التي تبنى بواسطة الشاقول ومقاييس الزوايا... وأنا لا أسمي ذلك جميلاً بالنسبة إلى شيء ما، الأمر الذي يمكن أن يقال عن الأشياء الأخرى، بل أسميه جميلاً أبداً في حد ذاته، بطبيعته، وهو يثير متعة خاصة به وحده»(١٤).

والحقيقة أن أفلاطون لا ينفي أهمية الحس في إدراك الجميل، غير أن ما يسعى

الصفات التي حددها سقراط في الجميل مثّلت البواكير الأولى لظهور مقاييس الجميل وأسسه وشروطه

إلى تأكيده هو سمو الجمال الروحي وارتقاؤه على الجمال الحسي. ثم إن تأكيد أفلاطون كون الجميل يثير متعة خاصة به يشير بوضوح إلى مدى التطور الفكري الفلسفي الجمالي الذي وصل إليه أفلاطون، مما جعله أول فيلسوف يتحدث عن هذه النقطة المهمة في تحديد طبيعة الجميل.

ويتطابق فهم أرسطو للجميل مع فهم ديمقريط وهيرقليط من حيث تركيز الثلاثة على صفة التناسب أو التناسق بوصفه أساساً مهمّاً لمعنى الجميل، إذ «يحاول أرسطو دراسة المعايير الأساسية المميزة للشيء الرائع»(١٥). فما هي تلك المعايير عند أرسطو، يقول بهذا الخصوص: (إن أهم معايير الرائع هو الترتيب والتناسب والوضوح)»(١٦). ويرى أرسطو أن الإنسان بانسجام شكله وتناسب أجزائه يمثل ذروة الكائنات الجميلة(١٧).

إن أرسطو في تحديده لماهية الجميل يعكس رؤية أفلاطون نفسها في هذا التحديد، فها هو يقول: «فالكائن أو الشيء المكوّن من أجزاء متباينة، لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه في نظام، وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية، ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة»(١٨). وإن كان هناك من خلاف بين أرسطو وأفلاطون فهو ناشئ عن كون أفلاطون يبحث في جمال الأشياء نفسها، أما أرسطو فإنه يبحث في الأثر الذي تحدثه هذه الأشياء في الإنسان.

ويستمر أرسطو في تحديد ماهية الجميل وشروطه، وهنا يشير إلى التماثل والوحدة والتحديد «فالجمال يتلخص عنده في تناسق التكوين لعالم يتبدّى في أجلى مظاهره، فهو لا يُعنى برؤية الناس كما هم في الواقع، بل كما يجب أن يكونوا عليه (فالمأساة هي محاكاة لكائنات أعظم أو أحسن في النوع من الكائنات المبتذلة)(١٩)». نخلص من هذا كله إلى القول: إن الجميل عند أرسطو يتصف بالتناسب والاعتدال والانسجام والتماثل والوحدة.

وينطلق القديس سانت أوغسطين من التوحيد بين رأي أفلاطون وأرسطو متخذاً من ذلك أساساً لفهم الجميل، وقد رأينا أن أفلاطون وأرسطو يتفقان على مبدأ النظام بوصفه أساساً لمفهوم الجميل، والذي يقوم على الانسجام والتناسب والوحدة، يقول أوغسطين: «لقد راقبت ولاحظت وجود الروعة في الأجسام كشيء رائع لذاته، كامل بصفاته، وكشيء ما مفيد مثير لأنه يطابق الكل ويرتبط به ارتباطاً جيداً، مثل أعضاء الجسم بالنسبة للجسم ككل، ومثل الحذاء بالنسبة للقدم، وغير ذلك»(٢٠). إن أوغسطين في فهمه للجميل ينطلق من الفكرة الدينية التي ترد الوحدة والانسجام إلى الله، فهو يرى «أن تسرب الإيقاع المتناسب في عالم الأشياء المحسوسة يتحقق بقوة الإرادة الإلهية، وهكذا يرى أوغسطين أن الله هو رائع بذاته، هو الجمال المطلق كالإيقاع الحي، كالشكل الروحي الطاهر، وهو وحدة العالم الفسيح المخلوق»(٢١).



وتتوافق رؤية ألبيرتي للجمال مع رؤية هيرقليط وديمقريط، فالجمال عنده «توافق وانسجام بين الأجزاء، بين تلك الأشياء التي تتفق على نسبة صارمة تحددها وتنسّقها وفق متطلبات الهارمونية، أي البداية الأولى المطلقة للطبيعة»(٢٢). غير أن ألبيرتي ينفي عن الجمال الصفة الغيبية الإلهية، بل هو – بحسب رأيه – صفة محسوسة في الأشياء تدرَك شعورياً.(٢٣)

ويحدد هنري هيوم رؤيته للجميل تبعاً للمشاعر التي تنتاب المرء عند رؤيته للشيء، بمعنى أن الجمال ليس صفة موجودة في الأشياء ذاتها، وإنما هو مرتبط بوعي الإنسان. ومن الجدير ذكره هنا أن هيوم يقسم المشاعر إلى فئتين: فئة عليا، وفئة دنيا. فالفئة العليا تشمل النظر والسمع، والفئة الدنيا تشمل اللمس والذوق والشم «والمشاعر العليا والدنيا تستطيع إدراك الصفات سارّة كانت أو غير

سارّة. فإذا ما أثّرت الأشياء تأثيراً حسناً على المشاعر العليا فإن هذه الأشياء ندعوها بالرائعة، وإذا كان تأثيرها سيئاً أسميناها قبيحة»(٢٤). ويرى هيوم أن هناك نوعين من الجميل، الجميل في ذاته والجميل في علاقاته، والنوع الثاني مرتبط عنده بالمنفعة. أما النوع الأول فمرتبط بالمشاعر، وهو يرى أن النوع الأول يتصف بـ: «الدقة، التشابه، النظام والبساطة»(٢٥).

أما إدموند بيرك فيرى أن الجميل هو ما يجعلنا نشعر بالغبطة، وذلك لنعومته ورشاقته وبريق ألوانه، يقول: «إن أكثر ما يجلب انتباهنا كل ما هو ناعم ولطيف، نظيف، رشيق، فاتن، وبكلمة أخرى: كل ما يثير فينا الشعور بالحب هو رائع»(٢٦). ويلاحظ من الشروط المتعددة التي يضعها للرائع/الجميل إلحاحه على وجوب تحقق الانسجام والتناسب والترتيب في الأشياء حتى تكون جميلة.

وأما باومجارتن . الذي هو أول من أطلق مصطلح (علم الجمال) كما يؤكد كثيرٌ من علماء الجمال - فيرى أن من أهم صفات الجميل الكمال والتناسب بين الأجزاء(٢٧).

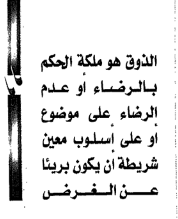
والجميل لدى ديدرو يقوم على فكرة العلاقات. «ومعنى العلاقات أنّا لا نستطيع أن ندرك الجمال في الشيء دون أن نقف على ما يحفه من قرائن أخرى. ففي الأدب مثلاً لا ينبغي أن نقول إن الكلمة أو الجملة جميلة، دون أن تقف على موقعها في الجمل»(٢٨). وهذا ما يؤكد تلاقي ديدرو مع أرسطو في تأكيد صفات النظام والتناسب والتناسق والملاءمة بوصفها شروطاً مهمة من شروط الجميل. ويرى ديدرو أن الجمال في الأشياء جمال نسبي، كما يرى أن هنالك أنواعاً عدة من الجمال النسبي، فالزنبقة «يمكن أن تكون جميلة أو قبيحة بين الزنابق، جميلة أو قبيحة بين الورود، جميلة أو قبيحة بين النباتات، جميلة أو قبيحة بين منتجات الطبيعة»(٢٩).

ويرى ليسينغ أن التناسب قانون الجمال الأول فـ «الجمال الجسدي ينحصر في الجمع المنسجم بين الأجزاء التي تمكن الإحاطة بها بنظرة واحدة، أما القبح فهو تنافر الأجزاء والكل.... والجمال الجسماني يكون نتيجة الجمع بين جمال الأشكال والألوان والتعبيرات»(٣٠).

ويردُّ فريدريك شيللر الجمال إلى البساطة(٣١)، كما يؤكد أن ما هو جميل هو ما ينبئ بالحياة أو ما يشعرنا بها، يقول:



هيجل



«إن الشيء الجميل ليس مجرد حياة، ولا مجرّد شكل، وإنما هو شكل حيٌّ، فذلكم هو الجمال»(٣٢).

ونجد لدى كانط تعريفين للجميل، يرى الأول منهما أن الجميل «يتصل بما هو مسرٌّ وكامل وفاضل ومفيد وحقيقي». أما الثاني فيرى «أن الشعور بالرائع يجب أن يكون منزهاً عن الرغبات والمتطلبات أياً كانت. فالشعور الجمالي شعور خالص يقود إلى تأمل الشيء تأملاً مجرداً. وموضوع التأمل ما هو إلا الشكل. وبالتالي فإن الرائع هو موضوع التأمل غير المصلحي»(٣٤). ويبدو التناقض واضحاً بين التعريفين، ففي التعريف الأول يؤكد كانط النفعية، أما في التعريف الثاني فينفي عن الجميل أي صفة نفعية.

غير أن تحليل الجميل - بحسب رأي كانط - ينقسم إلى أربعة اعتبارات مستمدة من المقولات المنطقية، وهي: الكيف والكم والعلاقة والجهة.

١- الاعتبار الأول لحكم الذوق من وجهة نظر الكيف: يقول هويسمان في ذلك: «بعد أن يأخذ كانط في التحليل الدقيق لشعور الإشباع المميّز لحكم الذوق - وهو شعور بريء عن أي هدف - يوازن كانط بين صور هذا الإشباع وهي: الإشباع الجمالي للذوق، واللذيذ، والخير. وبعد أن يقابل بين هذه الصور، يستدل منها على تعريف للجمال مستمد من الاعتبار الأول يتلخص في (أن الذوق هو ملكة الحكم بالرضاء أو عدم الرضاء على موضوع أو على أسلوب معين بشرط أن يكون هذا الحكم بريئاً عن الغرض. ويسمى موضوع هذا الإشباع بالجميل)»(٣٥). نستنتج من المقبوس السابق أن كانط يعرّف الجميل بأنه ما يسرّ من دون أية منفعة أو لذة حسية أو فائدة.

٢- الاعتبار الثاني لحكم الذوق من وجهة نظر الكم: يقول هويسمان في ذلك:

« وحين ينظر كانط إلى الذوق من وجهة نظر المقولة الثانية متبعاً نفس التخطيط السابق يبين أن الجمال يتمثل بغير تصور كموضوع للإشباع الضروري، وأن الذوق يتضمن شعوراً باللذة وحكماً لا يبين أي الاثنين سابق على الآخر، والتعريف الثاني للجمال المستمد من الاعتبار الثاني هو أن (الجمال ما يجلب اللذة بوجه كلي وبغير تصور)»(٣٦). وفي المقبوس السابق نرى كانط يحدد الجميل بأنه ما يسرّ من دون أن يكون هناك أية تصورات عقلية مفترضة، فالسرور هنا ناشئ من دون دوافع شخصية. أو بمعنى آخر: إن الجميل يشعرنا باللذة أو يروقنا مباشرة من دون أن نحتاج إلى أية تصورات عقلية عن هذا الجميل حتى نعجب به.

٣- الاعتبار الثالث لحكم الذوق من وجهة نظر العلاقة: يقول هويسمان في ذلك: «ويبين كانط هنا كيف يعتمد حكم الذوق على مبادئ أولية، وأنه مستقل عن الجاذبية والانفعال كما هو مستقل عن تصور الكمال. ويقدّم نموذج الجمال معرفاً إياه بأنه (أكمل ما يمكن من اتفاق في جميع الأزمان وعند جميع الناس) وذلك في الآثار النموذجية،



غير أنه يعود فيعيّن أن الحكم بواسطة مثال للجمال لا يمكن أن يكون مجرّد حكم للذوق (فالوجه المستوي تماماً يكون عادة بغير تعبير) وأن مثل هذا الحكم الجاف والعقلي الخالص (لا يسمح بوجود أي جاذبية حسية)، ومن هنا يمكن أن نستدل على تعريف الاعتبار الثالث للجمال بأنه (صور الغائية لموضوع من حيث تدرك فيه الغائية بغير تمثل للغاية)»(٣٧). وهذا يعني أن إدراكنا للجميل لا ينطلق من غاية معينة، سوى تملي الجمال نفسه، وهذا ما يؤكد مرة أخرى نفي كانط ارتباط الجميل بأية منفعة أو فائدة.

٤- الاعتبار الرابع لحكم الذوق تبعاً للجهة: يقول هويسمان في ذلك: «تبعاً للإشباع الصادر عن موضوع ما، (إن ضرورة الرضاء العام متصوراً في حكم الذوق هي ضرورة ذاتية، غير أنها تتمثل في شكل موضوعي حين يفترضها الحس المشترك). والتعريف الأخير هو على النحو الآتي: (الجميل ما يعترف به موضوعاً لإشباع ضروري بغير تصوّر)»(٣٨). يشير كانط في المقبوس السابق إلى أن الجميل يتصف بأنه حكم ضروري، يشترك البشر جميعاً في إدراكه وتمثله.

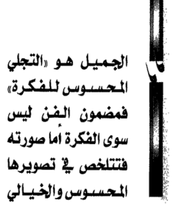
وهذه القضايا الأربع التي حدّدها كانط كان لها الفضل الأول في التحديد الصائب للظاهرة الجمالية، بحسب رأي أندريه ريشار(٣٩). يتحصّل لنا مما سبق أن كانط يرى أن الذوق هو مبدأ الحكم الجمالي، وأنه هو الشعور بالجمال نفسه، وأن الجمال يتمثل بما يُشعر باللذة، فالشيء الجميل هو ما يسبب اللذة، شريطة أن تكون هذه اللذة غير متأتية من منفعة ما. كما يشترك الناس كافة في إدراك الجميل والشعور به.

ويرى هيغل أن الجميل هو التمظهر الحسي للفكرة، والأشكال الفنية المختلفة، لديه، ما هي إلا صور متعددة للفكرة. وعلى هذا الأساس يعرّف هيغل الجميل بأنه «التجلي المحسوس للفكرة، فمضمون الفن ليس سوى الفكرة، أما صورته فتتلخص في تصويرها المحسوس والخيالي. ولكي يتداخل هذان الوجهان في الفن، لا بد للمضمون كي يتحول إلى موضوع فني من أن يصبح لائقاً لمثل هذا التحويل»(٤٠). وبناءً على ذلك فقد أخرج هيغل جمال الطبيعة من دائرة الجميل، لأن الطبيعة نقيض الروح التي هي الفكرة المطلقة.

ويرى هيغل أن الجمال في الفن أرقى من الجمال في الطبيعة، وأن جمال الطبيعة ناقص(٤١)، يقول: «ليس جميلاً إلا ما يجد تعبيره في الفن، بوصفه خلقاً روحياً، ولا يستأهل الجمال الطبيعي هذا الاسم إلا في نطاق علاقاته بالروح»(٤٢). أما فيما يتعلق بالمقارنة بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن، فإن هذه المقارنة - كما يرى الدكتور سعد الدين كليب - «خاطئة منطقياً، فهما مختلفان من ناحية النوع، ولا تجوز المقارنة بين شيئين مختلفين في النوع»(٤٣).

ولعل أفضل مناقشة لآراء هيغل جاءت على لسان تشيرنيشفسكي، حيث يسرد تعاريف هيغل منتقداً إياها، يقول تشيرنيشفسكي: «الرائع هو الفكرة في شكل تجلٍ محدود، الرائع هو موضوع حسي مستقل يمثل تعبيراً خالصاً عن الفكرة بحيث لا يبقى في الفكرة شيء لا يتمثل حسياً في هذا الموضوع المستقل، وبحيث لا يوجد في هذا الموضوع المستقل شيء إلا وكان التعبير الخالص عن الفكرة. وبهذا المعنى يسمى الموضوع المستقل صورة. وهكذا فالرائع هو التطابق الكامل، هو التشابه الكامل بين الصورة والفكرة»(٤٤).

وينقل تشيرنيشفسكي عن هيغل قوله: «(رائع هو الموجود الذي تتجلى فيه تماماً فكرة هذا الموجود) يعني هذا القول فيما لو ترجمناه إلى لغة بسيطة أنه: رائع كل ما هو متفوق في جنسه، كل ما يتعذر علينا أن نتخيل ما هو أفضل منه في جنسه»(٤٥). ويرفض تشيرنيشفسكي ذلك ويرى أنه «ليس كل ما هو متفوق في جنسه رائعاً، لأنه ليست كل أجناس الموجودات رائعة. إن تعريف هيغل للرائع بأنه المطابقة التامة بين الشيء وفكرته تعريف فضفاض جداً، فهو يقرر فقط أن ما يبدو لنا رائعاً في أنواع الأشياء والظواهر التي يمكنها أن تبلغ الجمال هو أفضل تلك الأشياء والظواهر، في حين لا يشرح لنا سبب انقسام الأشياء والظواهر إلى أشياء وظواهر جميلة وأخرى لا نلاحظ فيها أي شيء رائع»(٤٦).



ويؤكد تشيرنيشفسكي أن عبارة هيغل (الرائع هو تجلي الفكرة تجلياً تاماً في الموضوع الواحد) «ليست أبداً تعريفاً للرائع. لكنّ فيها جانباً صحيحاً، وهو أن الرائع موضوع حي مفرد، وليس فكرة محددة»(٤٧). وفيما يخص قول هيغل (الرائع هو وحدة الفكرة والصورة، هو الاندماج الكامل للفكرة بالصورة) يرى تشيرنيشفسكي أن هذه العبارة «تقرر سمة جوهرية، لكنها سمة لا تتصل بفكرة الرائع عامة، بل بما يسمى مؤلَّفاً: فالمؤلَّف الفني لن يكون رائعاً بالفعل إلا حين يؤدي الفنان من خلال عمله كل ما أراد أداءه»(٤٨).

وبعد أن يفنّد تشيرنيشفسكي تعاريف هيغل للجميل، يعرض لنا آراءه هو، حيث يقرر أن «الرائع هو الحياة، فالكائن الذي يرى فيه الإنسان الحياة كما يفهمها هو الكائن الذي يبدو له رائعاً، والشيء الرائع هو الشيء الذي يذكّره بالحياة»(٤٩).



وعلى هذا الأساس فإن جمال الطبيعة أرقى لدى تشيرنيشفسكي من الجمال في الفن، لأن جمال الطبيعة يتعلق بما هو واقعي حي، يقول تشيرنيشفسكي: «ظواهر الحياة سبيكة خالصة من الذهب... أما الأعمال الفنية فورقة نقدية قيمتها الداخلية ضئيلة جداً»(٥٠).

ويرى تشيرنيشفسكي أن «الإحساس الذي يثيره الرائع في الإنسان بهجة مشرقة كتلك التي يثيرها فينا حضور إنسان عزيز علينا... نحب الرائع بتجرد، نفتن به ونسرّ به كما نسرّ بإنسان عزيز. ينتج عن هذا أن في الرائع شيئاً عزيزاً وقريباً إلى قلبنا»(٥١). إن رؤية تشيرنيشفسكي للجميل تقوم على أمرين اثنين، الأول: أن الجميل مظهر من مظاهر الحياة نفسها. والثاني: أن جمال الطبيعة أرقى من الجمال الفني لأنه مرتبط بالإنسان مباشرة.

ويرى سانتيانا أن الجمال في حقيقته

قيمة لا حقيقة، انفعال لا وجود، فالجمال هو «لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته»(٥٢). إن هذا التعريف قد أملاه على سانتيانا إعجابه بأفلاطون وأرسطو، مما جعله يعدّ الجمال قيمة إيجابية خالصة. وكأن الجمال عنده قد بقي كما كان عند أفلاطون وأرسطو انسجاماً وكمالاً، وتحققاً إيجابياً محضاً»(٥٣).

ويعرّف كروتشه الجميل بأنه العبارة الموفقة أو العبارة فقط، لأن العبارة إن لم تكن موفقة فليست بعبارة - على حد قوله -، لكننا نلحظ في كلامه ما يشير إلى وجود الجميل في أشياء أخرى غير العبارة «فنعت الجميل مثلاً، لا يقال للعبارة الموفقة فحسب، بل يقال أيضاً في نعت حقيقة علمية ما، أو نعت عمل أخلاقي، أو عمل موجه للنفع، ولهذا يتحدثون عن الجمال الذهني والجمال الخلقي والعمل الجيد»(٥٤). كما نجد في تضاعيف كلامه على الآثار الفنية الكاملة ما يشير إلى أن الجميل مرتبط بالانسجام، فهو يصف الآثار الفنية الكاملة بأنها « كلّ متصل، ومزية واحدة، وانسجام كامل، تجري الحياة في كل عضويتها لا في هذا الجزء منها أو ذاك»(٥٥).

ويردّ شارل لالو المقولات الجمالية / المفاهيم إلى تسع، متفرّعة عن ثلاث درجات مختلفة وهي:

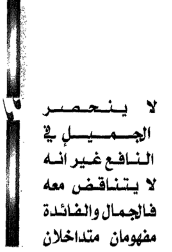
١- التناسق الممتلك، ويشمل (الجميل - الفخم - اللطيف).

٢- التناسق الملتمس، ويشمل (الرائع - المؤثر - المفجع).

٣- التناسق المفقود، ويشمل (الظريف - المضحك - التهكمي).

إن المفاهيم التسعة المذكورة آنفاً جميعها تتصف لدى لالو بالتناسق الذي هو أساس مفهوم الجميل. ويعرّف لالو الجميل بأنه «التناسق (أو الانسجام) الذي يدركه العقل، ويقدّره الذوق»(٥٦). ويضرب لالو مثالاً للجميل بالهيكل اليوناني(٥٧).

ولا نجد لدى لوكاتش تعريفاً خاصاً ومحدداً لمفهوم الجميل، سوى إشارات بسيطة كانت ترد في تضاعيف حديثه عن العمل الفني وطبيعته، وهو مثل سلفه هيغل، يُخرج مباشرة جمال الطبيعة من مجال علم الجمال. ويقترب فهم لوكاتش للجمال من فهم الفيثاغوريين الذين تصوروا الكون انسجاماً متناغماً، فالجمال لديه هو علاقة التناغم بين الإنسان والعالم.



كما يتفق لوكاتش مع تشيرنيشفسكي في أن الجميل مختص بما هو واقعي موجود، إذ يقول: «إن الجميل ليس من اختراع المخيلة الفنية فحسب، وإنما الجمال الفني يعكس ما هو جميل في الواقع الحي الموضوعي»(٥٨). كما يؤيد لوكاتش فكرة تشيرنيشفسكي التي ترى أن الجميل هو الحياة أو ما يذكّر بها. ويرتبط مفهوم الجميل عنده بالتناسب الذي تحدّث عنه أرسطو(٥٩). وصفوة القول: إن الجميل عند لوكاتش يتسم بالتناغم والانسجام والتناسب، كما إنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة.

وننوّه هنا إلى أننا لم نخض في مناقشة علاقة الجميل بالمنفعة أو أي غاية أخلاقية، بالتفصيل، لكن لا بأس من أن نستعرض بعض الآراء الخاصّة بهذه النقطة. فجويّو، مثلاً، يربط بين المنفعة والجمال، كما ربط بينهما من قبله سقراط وغيره. يقول جويّو: «سألت مرّة فتاة صغيرة في جبال البرينيه: ما اسم هذه النبتة؟ فما كان منها إلا أن قالت: لا، إنها لا تؤكل. هكذا نرى أن الحاجة والرغبة، أي: اللذة، أي: ما يفيد الحياة، هو المقياس الأول للجمال»(٦٠). من هنا نرى أن جويّو يوحّد بين الجميل والنافع ويربط بينهما ربطاً وثيقاً. كما لا يفصل ديوي بين الجميل والنافع من منطلق «أن الحياة الحضارية التي يصدر عنها الواحد منهما والآخر، إنما هي التي تتكفل بإظهارنا على ما بين الفنون الجميلة والفنون النفعية من علاقة وثيقة»(٦١).

كما رأينا كانط مترجّحاً بين موقفين متناقضين، يقوم الأول منهما على نفي الربط بين الجميل والنافع، بينما يقوم الآخر على التوحيد بينهما. ونؤكد في هذا السّياق أن اللذة الجمالية التي تحصل عند الشعور بالشيء الجميل لا علاقة لها بما يحققه هذا الشيء من النفع لنا، أو بما لا يحققه. فالحية الرقطاء مثلاً ذات جمال أخّاذ، لكنها مخيفة، وقاتلة، مضرة بالإنسان. فـ «عناصر الجمال في العمل الفني الجميل لا تستهدف غاية خارجية عنها، وإنما غايتها كامنة فيها، والكشف عن هذه العناصر بطريقة أو بأخرى يُحدث متعة هي المتعة الجمالية البحتة»(٦٢). كما إن المنفعة ليست صفة أساسية وأصيلة في الشيء الجميل، بل هي حاجة منفصلة عنه.

ونؤكد هنا ما ذهب إليه الدكتور فؤاد المرعي حين قال: «لا ينحصر الجميل في النافع، غير أنه لا يتناقض معه، فالجمال والفائدة مفهومان متداخلان، وذلك على الرغم من عدم التطابق بينهما. ولو كان الجمال يناقض المنفعة لخلت الفنون التطبيقية من كل قيمة جمالية، ولخلا منها كذلك فن العمارة»(٦٣).

لقد استعرضنا فيما سبق أهم آراء الفلاسفة وعلماء الجمال فيما يخص مفهوم الجميل، ولقد تبين لنا بعد ذلك أن محور مفهوم الجميل يقوم على التناسق والانسجام والتوافق والاعتدال والنظام. وهذه الصفات الخاصة بالجميل وجدناها لدى معظم الفلاسفة وعلماء الجمال الذين استطلعنا آراءهم ونظرياتهم. غير أن ما تجدر الإشارة إليه، أنه ليس هناك مقياس أو مقاييس مطلقة وثابتة للجمال، وأن هذه المقاييس تختلف من شعب لآخر، ومن زمن لآخر، ومن بيئة لأخرى. وأنه لا يوجد جمال مطلق، فالجمال المطلق هو الله، وكل ما عدا ذلك، فالأمر نسبي.

أما العرب المسلمون فإننا نجد لديهم اتجاهين في فهم الجميل، الاتجاه الأول يربط الجمال بالمعاني الحسية التي تدرك بوساطة الحواس. أما الاتجاه الثاني فيربط الجمال بالذات والصفات الإلهية. غير أن كلا الاتجاهين يشتركان في التحديدات الأولية لمفهوم الجميل. والحقيقة أن العرب المسلمين قد أولوا هذا المفهوم اهتماماً خاصّاً، على الرغم من اختلاف زاوية الرؤيا، وعلى الرغم

أيضاً من كون هذا الجمال حسياً، أو معنوياً، إلهياً أو غير إلهي(٦٤).

ونشير هنا إلى أننا سنتناول، في هذا البحث، التحديدات الأولية لهذا المفهوم لدى العرب المسلمين كافة، من نقاد وفلاسفة ومتصوّفة، ولن نخوض في الحديث عن الجمال الإلهي، لما لهذا المفهوم من معانٍ خاصّة، لا تدخل ضمن المنطلق الذي ننطلق منه في هذا البحث. وبناءً على ذلك فإننا سنتناول فهم العرب المسلمين للجميل ضمن فقرتين أساسيتين، تختص الأولى منهما بمعالجة فهم الأدباء والنقّاد العرب القدامى للجميل، بينما تختص الثانية بمعالجة فهم الفلاسفة والمتصوفة العرب لهذا المفهوم.

الجميل عند الأدباء والنقّاد العرب المسلمين القدامى:

يطالعنا الجاحظ ببعض النقول التي تحاول تحديد الجميل ومعاييره، ففي كتابه (البيان والتبيين) يسرد النص الآتي: «وكان خالدٌ جميلاً، ولم يكن بالطويل. فقالت له امرأته: إنك لجميل يا أبا صفوان. قال: وكيف تقولين هذا، وما فيَّ عمود الجمال ولا رداؤه ولا برنسه. فقيل له: ما عمود الجمال؟ فقال: الطّول، ولست بطويل، ورداؤه البياض، وليست بأبيض، وبرنسه سواد الشعر، وأنا أشمط. ولكن قولي: إنك لمليح ظريف»(٦٥).

كما يسرد الجاحظ النص الآتي أيضاً: «وكلّم عِلباء بن الهيثم السدوسي عمرَ بن الخطاب، وكان علباء أعورَ دميماً، فلما رأى براعته وسمع بيانه، أقبل عمر يصعّد فيه بصره ويحدّرُه، فلما خرج قال عمر: لكلّ أناسٍ في جُميلهم خِبرٌ»(٦٦).

ولعلّ الجاحظ، في إيراده هذين النصين، يريد أن يؤكد أن الجمال لا يقتصر على الجانب الحسّي، وإنما يشمل أيضاً الجانب المعنوي. فإذا كان الطّول وسواد الشعر من السّمات الحسّية للجمال، فإن البراعة والفصاحة من السّمات المعنوية له.

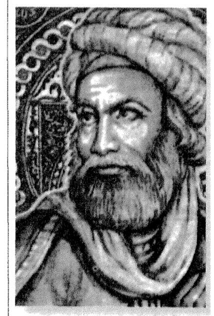
ولقد أشار الجاحظ إلى مفهوم الجميل من خلال حديثه عن مفاهيم عدة مرادفة للجميل، وهذه المفاهيم هي: الحُسن والاعتدال والوزن(٦٧) والتناسب والتّمام....(٦٨) والحقيقة أن الجاحظ قد أشار إلى نسبية الجمال حين قال: «والتاج بهيٌّ، وهو على رأس الملك أبهى، والياقوت كريم حسن، وهو على جِيد المرأة الحسناء أحسن»(٦٩).

وهو أيضاً قد أكّد أن جمال الإنسان يفوق جمال كلّ ما عداه من الكائنات. يقول: «وقد علم الشاعر وعرف الواصف أن الجارية الفائقة الحُسن، أحسنُ من الظّبية، وأحسن من البقرة، وأحسن من كلّ شيء تشبّه به. ولكنهم إذا أرادوا القول شبّهوها بأحسن ما يجدون»(٧٠). إنّ كلام الجاحظ هذا يذكّرنا بقول الفيلسوف اليوناني سقراط على لسان الحكيم هيبيوس: «وأجمل الأواني الفخارية بشعٌ بالمقارنة مع جنس الصّبايا»(٧١).

إن هذه المقبوسات التي أوردناها، تشير بوضوح إلى أن الجميل لدى الجاحظ يتصف بصفات عدة، أهمها الاعتدال والتناسب والكمال والنسبية، وهذا ما نجده لدى معظم الفلاسفة اليونانيين، ولدى مَنْ جاء بعدهم من الفلاسفة وعلماء الجمال.

ويشير ابن طباطبا، لدى حديثه عن عيار الشعر إلى الاعتدال والتناسق بوصفهما شرطين أساسيين من شروط تحقق الحَسن / الجميل. يقول: «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص. والعلّة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرّهه لما ينفيه. إن كلّ حاسّة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتّصل بها ممّا طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً، باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها. فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه. والأنف يقبل المشمّ الطيب، ويتأذّى بالمنتن الخبيث. والفم يلتذّ بالمذاق الحلو، ويمجّ البشع المرّ. والأذن تتشوّف للصّوت الخفيض السّاكن وتتأذّى بالجهير الهائل. واليد تنعم بالملمس اللّين النّاعم، وتتأذّى بالخشن المؤذي... وعلة كلّ حسن مقبول الاعتدال، كما أن علّة كل قبيح منفيٌّ الاضطراب»(٧٢).

> يرى الجاحظ أن مفهوم الجميل هو الحسن والاعتدال والوزن والتناسب والتمام



الفارابي

إن هذا المقبوس يشير بوضوح إلى أن الحُسن / الجمال يقوم على الاعتدال والملاءمة (باعتدال لا جور فيه)، ويقابل هذه الصفة لدى ابن طباطبا الاضطراب وعدم التناسق. وقد أورد ابن طباطبا تلك الأمثلة الحسّية الواضحة التي تشير إلى اطمئنان الحواس الخمس وارتياحها لكلّ ما يتناسب وطبيعتها التي خلقت عليها، فاليد، كما أشار ابن طباطبا، ترتاح للناعم وتتأذّى من الخشن.... وهكذا.

الجميل عند الفلاسفة والمتصوّفة العرب المسلمين القدامى:

نجد لدى الفارابي مفاهيم مرادفة لمفهوم الجميل، من مثل البهاء والزينة وغيرهما. والحقيقة أن الفارابي يربط الجمال بالكمال. والكمال النهائي المطلق هو المعيار الأساس للجمال عند الفارابي، وعند غيره من الفلاسفة والمتصوّفة العرب المسلمين. يقول الفارابي: «والجمال والبهاء والزّينة في كلّ موجودٍ هو أن يوجد وجودَه الأفضل، ويحصل له كماله الأخير، وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود، فجماله فائتٌ لجمال كلّ ذي الجمال، وكذلك زينته وبهاؤه، ثم هذه كلّها له في جوهره وذاته، وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته»(٧٣).

نفهم من هذا الكلام أن جمال كلّ ما عدا الله هو جمال نسبيّ. فالله وحده هو صاحب الجمال المطلق النهائي، أما الإنسان

والكائنات الأخرى فجمالهم جمال ناقص أو نسبيّ. لأن الإنسان لا يستمد جماله من نفسه، كما هي الحال في الجمال الإلهي، وإنما يستمد جماله من غيره، أي من الذات الإلهية.

أما ابن سينا فينحو في تعريف الجمال منحى الفارابي نفسه. ولذلك فإن الكمال النهائي أو المطلق، الذي هو من صفات الله، هو المعيار الأساس للجمال لديه. يقول ابن سينا: «وجمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له»(٧٤). كما يقول: «ولا يمكن أن يكون جمالٌ أو بهاءٌ فوق أن تكون الماهيّة عقليّة محضة، خيريّة محضة، بريئة عن كلّ واحد من أنحاء النقص، واحدة من كلّ جهة»(٧٥). ويقول: «فالواجب الوجود الذي في غاية الجمال والكمال والبهاء، الذي يعقل ذاته بتلك الغاية في البهاء والجمال وبتمام التعقّل، ويتعقّل العاقل والمعقول على أنهما واحد بالحقيقة، يكون ذاته لذاته أعظم عاشق ومعشوق، وأعظم لاذٍّ وملتذٍّ»(٧٦).

إن المقبوسات السابقة تؤكد كون الكمال الصفة الأساسية الأولى في الجمال الإلهي. وعلى حدّ قول الدكتور سعد الدين كليب فإن «الجمال يرتبط بالكمال ارتباط المعلول بالعلّة، فالكمال هو حامل الجمال على كافة الأصعدة»(٧٧).

وإذا كان الكمال الصفة الأساسية في الجمال لدى الفلاسفة والمتصوفة المسلمين، فإن الاعتدال شرط أساس من شروط الجميل عموماً لديهم. وهذا المفهوم - الاعتدال - يشتمل على مفاهيم جمالية عدة هي: التناسب والتناسق والتوافق والانسجام(٧٨). وقد رأينا أن هذه المفاهيم قد شكّلت الشروط الأساسية لتحقّق مفهوم الجميل لدى الفلاسفة اليونانيين ولدى مَن جاء بعدهم من الفلاسفة وعلماء الجمال الغربيين ولدى الفلاسفة العرب المسلمين القدامى أيضاً. فالتوحيدي، مثلاً، نستشف من خلال حديثه عن سبب استحسان صورة الإنسان التعريف الآتي للجمال: «كمالٌ في الأعضاء، وتناسبٌ بين الأجزاء، مقبول عند النفس»(٧٩). وهو يدعو إلى التأمل في منشأ الجمال، والتفكير في الأسباب الباعثة على الشعور بالجميل والارتياح إليه. يقول: «ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟ وما سبب هذا الوَلوع الظاهر؟ والنظر، والعشقُ الواقع من القلب، والصبابة المتيّمة للنفس، والفكر الطارد للنوم، والخيال الماثل للإنسان؟ أهذه





الجاحظ

اذا كان الكمال الصفة الأساسية في الجمال لدى الفلاسفة المسلمين فإن الاعتدال شرط أساسي من شروط الجميل لديهم

كلّها من آثار الطبيعة؟ أم هي من عوارض النفس؟ أم هي من دواعي العقل؟ أم من سهام الرّوح؟ أم هي خالية من العلل، جارية على الهذر؟ وهل يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالبة، والأحوال المؤثّرة على وجه العبث، وطريق البطل؟»(٨٠).

ويميز التوحيدي بين نوعين من الجمال: الجمال الحسي المادي، والجمال الإلهي/ المطلق. وهو يرى أن الجمال المطلق لا يُتوصّل إليه إلا بالعقل، أما الجمال الحسي المادي فيدركه الإنسان بحواسّه(٨١). وهو أيضاً يربط بين الجميل والنافع «وهكذا الحال في الأشياء التي تُعرف بالخير والشر، فإن كثيراً من الجهال يعتقد أن الأشياء كلّها منقسمة إلى هذين. وليس الأمر كذلك، فإن اليسار والتمكن من الدنيا ليس بخير ولا شر حتى يُنظر في ماذا يستعمله صاحبه: فإن استعمل يساره وماله في الأشياء التي هي خير فإن يساره خيرٌ، وإن استعمله في الشر فهو شر. وكذلك كل شيء كان صالحاً للشيء ولضدّه فليس يطلق عليه أنه واحد منها، بل الأولى أن يقال: إنه يصلح لها جميعاً كالآلات التي يُصلح بها ويُفسد فإن الآلات لا توصف بأنها مُصلحة ولا مُفسدة، ولا تسمى أيضاً بالصلاح والفساد إلا بعد أن تستعمل»(٨٢).

وقد أفاض الغزالي في عرض فهم العرب المسلمين لماهيّة الجميل وشروطه ومعاييره في كتابه الشهير (إحياء علوم الدين). كما أسهب في الحديث عن الجمال، وانقسامه إلى قسمين: حسّي ومعنوي. وحاول أن يحدّد القواسم المشتركة بين الأشياء الجميلة، كما حاول أيضاً أن يبرز دور الحواسّ في الشعور بالجمال. يقول الغزالي: «اعلم أن المحبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات ربما يظنّ أنه لا معنى للحسن والجمال إلا تناسب الخلقة والشكل وحسن اللون وكون البياض مشرّباً بالحمرة وامتداد القامة، إلى غير ذلك مما يوصف من جمال شخص الإنسان. فإن الحسن الأغلب على الخلق حسن الإبصار، وأكثر التفاتهم إلى صور الأشخاص، فيُظنّ أنّ ما ليس مبصراً ولا متخيّلاً ولا متشكّلاً ولا متلوّناً مقدر، فلا يُتصور حسنه، وإذا لم يُتصور حسنه لم يكن في إدراكه لذّة، فلم يكن محبوباً، وهذا خطأٌ ظاهر. فإن الحسن ليس مقصوراً على مدركات البصر، ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة، فإنا نقول: هذا خطّ حسن، وهذا صوت حسن، وهذا فرس حسن، بل نقول: هذا ثوب حسن، وهذا إناء حسن، فأيّ معنىً لحسن الصوت والخطّ وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن إلا في الصورة. ومعلوم أن العين تستلذّ بالنظر إلى الخطّ الحسن، والأذن تستلذّ استماع النغمات الحسنة الطيبة، وما من شيء من المدركات إلا وهو منقسم إلى حسن وقبيح. فما معنى الحسن الذي تشترك فيه هذه الأشياء، فلا بد من البحث عنه، وهذا البحث يطول ولا يليق بعلم المعاملة الإطناب فيه، فنصرّح بالحق، ونقول: كل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كانت جميع كمالاته الممكنة حاضرة، فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر، فالفرس الحسن هو الذي جمع كلّ ما يليق بالفرس من هيئةٍ وشكلٍ ولونٍ وحسنِ عَدْوٍ وكرٍّ وفرٍّ عليه،

والخطّ الحسن كل ما جمع ما يليق بالخطّ من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها، ولكلّ شيء كمال يليق به، وقد يليق بغيره ضده، فحسن كلّ شيء في كماله الذي يليق به»(٨٣).

يؤكد هذا النّص بوضوح، أن للجميل جانبين حسّياً ومعنوياً، وأن هذين الجانبين متوازيان في القيمة، فلا الجانب الحسّي (تناسب الخلقة واللون...) يفضل الجانبَ المعنوي، ولا العكس أيضاً صحيح. كما يؤكد هذا النص أن الجمال، لدى الغزالي، يختلف من شيء إلى آخر، وأن كل شيء له جماله الخاصّ به. كما يشير النص إلى صفة مهمة يجب أن تتوافر في الشيء حتى يصبح جميلاً، وهذه الصفة هي الكمال، غير أن الغزالي يرى أن لكل شيء كماله الذي يليق به. وبناءً على ذلك فإن الغزالي يشير هنا إلى نقطة مهمة تتعلق بملاءمة الشيء لوظيفته، وما خلق لأجله، فكل شيء جماله وحسنه في أن يحضر جماله اللائق به، الممكن له،... فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وكرّ وفرّ....

إن الجمال عند العرب المسلمين، نقّاداً وفلاسفةً ومتصوّفة، يتّسم بسمات عدة، وهذه السمات هي: الكمال والاعتدال (ويشمل التناسب والتوافق والانسجام)، كما إن هذا الجمال جمال نسبيّ لديهم، وهو موجود في جميع الكائنات البشرية وغير البشرية، غير أن الجمال البشري يتفوق لديهم على غيره من الجمالات الأخرى، كما إن الجمال الإلهي هو مصدر الجمال الأول وهو الجمال المطلق والنهائي.

* كاتب وأكاديمي من سوريا

الحواشي:

١ - أوفيسيانيكوف وسمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص ١٤.
٢ - المرعي، فؤاد، الجمال والجلال، ص ٣٨.
٣ - ينظر: المرجع السابق نفسه، ص ٣٨ . ٣٩.
٤ - المرعي، فؤاد، الجمال والجلال، ص ١٥.
٥ - المرجع السابق نفسه، ص ٤٠.
٦ - المرجع السابق نفسه، ص ٤١.
٧ - هويسمان، دنيس، علم الجمال، ص ١٣.
٨ - المرعي، فؤاد، الجمال والجلال، ص ٤٢.
٩ - أوفيسيانيكوف، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص ١٧.
١٠ - المرعي، فؤاد، الجمال والجلال، ص ٢٠.
١١ - ينظر: المرجع السابق نفسه، ص ٢٠- ٢١.
١٢ - أوفيسيانيكوف، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص ٢٠.
١٣ - المرجع السابق نفسه، ص ٢١.
١٤ - المرعي، فؤاد، الجمال والجلال، ص ٤٩ . ٥٠.
١٥ - ننبه على أن بعض الدراسات الجمالية المترجمة عن الروسية تترجم الجميل بـ (الرائع)، ولذلك فعندما يرد مصطلح (الرائع) في بعض النصوص المقتبسة من تلك الدراسات فإن المقصود به هو مفهوم (الجميل).
١٦ - أوفيسيانيكوف، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص ٢٣.
١٧ - ينظر: المرجع السابق نفسه، ص ٢٣.
١٨ - هويسمان، علم الجمال، ص ٢٤، نقلاً عن كتاب (الشعر) لأرسطو، الفصل السابع. وبالعودة إلى كتاب أرسطو (فن الشعر) وجدنا النص الآتي: «كذلك الجميل، سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً مكوّناً من أجزاء، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه، وله عظم يخضع لشروط معلومة. فالجمال يقوم على العظم والنظام، ولهذا فإن الكائن العضوي الحي، إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً، لأن إدراكنا يصبح غامضاً وكأنه يقع في برهة لا يمكن إدراكها». فن الشعر، ص ٢٣. وقد علّق عبد الرحمن بدوي على ذلك قائلاً: إذ لا نستطيع في برهة أن نميّز الأجزاء، وإذن لا نفهم التناسب ولا ندرك الانسجام في التركيب. ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣، ص ٢٣، حاشية رقم (٤).
١٩ - المرجع السابق نفسه، ص ٢٤ . ٢٥، ومابين معقوفتين نقلاً عن كتاب (الشعر) لأرسطو، الفصل الخامس عشر، ص ٤٣.
٢٠ - أوفسيانيكوف، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص ٧٦.
٢١ - المرجع السابق نفسه، ص ٧٧.
٢٢ - المرجع السابق نفسه، ص ٨٦.
٢٣ - المرجع السابق نفسه، ص ٨٦.
٢٤ - أوفسيانيكوف، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص ١٣٢.
٢٥ - المرجع السابق نفسه، ص ١٣٣.
٢٦ - المرجع السابق نفسه، ص ١٣٦.
٢٧ - المرجع السابق نفسه، ص ١٦٢.
٢٨ - هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٨١، وينظر أيضاً: المرعي، فؤاد، محاضرات في علم الجمال، منشورات جامعة حلب، ٢٠٠٤، ص ٣٨.
٢٩ - ديدرو، بحث في الجميل ، ترجمه عن الفرنسية وقدم له: علي نجيب إبراهيم، أرواد للطباعة والنشر والتوزيع، طرطوس، ط١، ١٩٩٧، ص ٦٧.
٣٠ - المرعي، فؤاد، الجمال والجلال، ص ٥٨.
٣١ - المرجع السابق نفسه، ص ٦١.
٣٢ - شيللر، في التربية الجمالية، ترجمة: وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢١٧.
٣٣ - أوفسيانيكوف، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص ٢٥٦.
٣٤ - أوفسيانيكوف، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص ٢٥٦.
٣٥ - هويسمان، علم الجمال، ص ٣٧، وما بين معقوفتين نقلاً عن كانط.
٣٦ - هويسمان، علم الجمال، ص ٣٧، وما بين معقوفتين نقلاً عن كانط.
٣٧ - المرجع السابق نفسه، ص ٣٧ . ٣٨، وجميع ما بين معقوفتين نقلاً عن كانط.
٣٨ - هويسمان، علم الجمال، ص ٣٨، وما بين معقوفتين نقلاً عن كانط.
٣٨ - ريشار، أندريه، النقد الجمالي، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط٢، ١٩٨٩، ص٦٤.



٤٠ - هويسمان، علم الجمال، ص ٤٥.
٤١ - هيغل، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ١/٧٧ . ٧٨.
٤٢ - هيغل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص ٨.
٤٣ - كليب، سعد الدّين، القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة حلب، ١٩٨٩، ص١٣.
٤٤ - تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص١٣.
٤٥ - تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، ص ١٤، وكل ما بين معقوفتين نقلاً عن هيغل.
٤٦ - المرجع السابق نفسه، ص ١٥.
٤٧ - المرجع السابق نفسه، ص ١٦.
٤٨ - المرجع السابق نفسه، ص ١٦ . ١٧.
٤٩ - المرجع السابق نفسه، ص ١٦٥.
٥٠ - تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، ص ١٧ . ١٨.
٥١ - المرجع السابق نفسه، ص ١٣٦.

٥٢ – سانتيانا. جورج، الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير: زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.تا، ص ٧٤.

٥٣ – إبراهيم. زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٧٥.

٥٤ – كروتشه. بنديتو، علم الجمال، ص ١٠٣.

٥٥ – المرجع السابق نفسه، ص ١٠٤.

٥٦ – لالو. شارل، مبادئ علم الجمال، ص ٦٥.

٥٧ – المرجع السابق نفسه، ص ٦٥.

٥٨ – غانم. رمضان بسطاويسي محمد، علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٠٧.

٥٩ – المرجع السابق نفسه، ص ١٠٩.

٦٠ – جويّو. جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٦٥، ص ٨٥.

٦١ – إبراهيم. زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص ١٠٩.

٦٢ – إسماعيل. عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٩٨.

٦٣ – المرعي. فؤاد، الجمال والجلال، ص ٨٢.

٦٤ – ينظر: كليب. سعد الدين، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٧، ص ١٦٥.

٦٥ – الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٩٨٥، ١/٣٤٠.

٦٦ – المرجع السابق نفسه، ١/٢٢٨.

٦٧ – لا يقصد الجاحظ بالوزن هنا الوزن الشعريّ، وإنما يقصد التوازن.

٦٨ – ينظر: الجاحظ، الرسائل، طبعة عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.تا، ٢/١٦٢، ١٦٣.

٦٩ – الجاحظ، الرسائل، طبعة حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط١، ١٩٣٣، ص ٢١٨.

٧٠ – الجاحظ، الرسائل، طبعة السندوبي، ص ٢٧٤.

٧١ – المرعي. فؤاد، الجمال والجلال، ص ٤٢.

٧٢ – ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق وتعليق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٤، ١٥.

٧٣ – الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، مطبعة التقدم، مصر، ط٢، ١٩٠٧، ص ٢٠.

٧٤ – ابن سينا، كتاب النجاة، نقحه وقدم له: ماجد فخري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ٢٨١-٢٨٢.

٧٥ – المرجع السابق نفسه، ص ٢٨١.

٧٦ – المرجع السابق نفسه، ص ٢٨٢.

٧٧ – كليب. سعد الدين، البنية الجمالية، ص ١٦٨.

٧٨ – ينظر: المرجع السابق نفسه، ص ١٧٠.

٧٩ – التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، تحقيق: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١، ص ١٤٠.

٨٠ – المرجع السابق نفسه، ص ١٤٠.

٨١ – ينظر: الصّديق. حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيّان التوحيدي، دار القلم العربي ودار الرفاعي، حلب، ط١، ٢٠٠٣، ص ٩٦، نقلاً عن التوحيدي (المقابسات)، ص ١٦٠.

٨٢ – التوحيدي، الهوامل والشوامل، ص ٣١٨.

٨٣ – الغزالي، إحياء علوم الدين، نسخة مصورة عن النسخة الأميرية المطبوعة سنة ١٢٨٩ هـ، مصر، تاريخ النسخ ١٣٥٢ هـ – ١٩٣٢ م، ٤/٢٥٦، ٢٥٧.

مراجع البحث

– إبراهيم. زكريا (فلسفة الفن في الفكر المعاصر) مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦.

– أرسطو (فن الشعر) ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.

– إسماعيل. عز الدين (الأسس الجمالية في النقد العربي) دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢.

– أوفسيانيكوف. م، وسمير نوفا. (موجز تاريخ النظريات الجمالية) تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

– تشيرنيشفسكي. ن. غ (علاقات الفن الجمالية بالواقع) ترجمة: يوسف حلاّق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.

– التوحيدي. أبو حيّان، ومسكويه (الهوامل والشوامل) تحقيق: أحمد أمين والسيّد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١.

– الجاحظ (البيان والتبيين) تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٩٨٥.

– الجاحظ (الرسائل) تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.تا.

– الجاحظ (الرسائل) جمعها وشرحها: حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط١، ١٩٣٣.

– جويّو. جان ماري (مسائل فلسفة الفن المعاصرة) ترجمة وتقديم: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٦٥.

– ديدرو (بحث في الجميل) ترجمه عن الفرنسية وقدّم له: الدكتور علي نجيب إبراهيم، أرواد للطباعة والنشر والتوزيع، طرطوس، ط١، ١٩٩٧.

– ريشار. أندريه (النقد الجمالي) ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط٢، ١٩٨٩.

– سانتيانا. جورج (الإحساس بالجمال) ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير: زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.تا.

– ابن سينا (النجاة) نقّحه وقدّم له: ماجد فخري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

– شيللر. فريدريك (في التربية الجمالية) ترجمة: وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.

– الصّديق. حسين (فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيّان التوحيدي) دار القلم العربي ودار الرفاعي، حلب، ط١، ٢٠٠٣.

– ابن طباطبا (عيار الشعر) تحقيق وتعليق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦.

– غانم. رمضان بسطاويسي محمد (علم الجمال عند لوكاتش) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.

– الغزالي. أبو حامد (إحياء علوم الدين) نسخة مصوّرة عن النسخة الأميرية المطبوعة سنة ١٢٨٩ هـ، مصر، تاريخ النسخ ١٣٥٢ هـ – ١٩٣٣م.

– الفارابي (آراء أهل المدينة الفاضلة) مطبعة التقدم، مصر، ط٢، ١٩٠٧.

– كروتشه. بنديتو (علم الجمال) عرّبه: نزيه الحكيم، راجعه: بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٦٣.

– كليب. سعد الدين (البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي) وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٧.

– كليب. سعد الدين (القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث) أطروحة دكتوراه، جامعة حلب، ١٩٨٩.

– لالو. شارل (مبادئ علم الجمال) ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٢.

– المرعي. فؤاد (الجمال والجلال) دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩١.

– هلال. محمد غنيمي (النقد الأدبي الحديث) دار العودة، بيروت، ١٩٨٧.

– هويسمان. دنيس (علم الجمال: الإستطيقا) ترجمة: أميرة حلمي مطر، مراجعة: أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، مصر، د.تا.

– هيغل (فكرة الجمال) ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

– هيغل (المدخل إلى علم الجمال) ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

مجرد سؤال

شباب الغرب .. والعصر الوسيط

لماذا تحصد الروايات التاريخية الجوائز الأدبية الغربية وتحقق أعلى المبيعات رغم أن أسلوبها سردي بعيد عن التنظير الحداثي؟

ولمَ يُقبل الشباب الغربي على الفعاليات الأدبية مدفوعة الثمن بينما يغيب الشباب العربي عن مثلها وهي مجانية؟

فازت رواية «كاتدرائية البحر» الإسبانية لإيل فالكونيس في ٧٠٠ صفحة بأرفع جائزة رغم أنها الأولى لكاتبها، ونافست كبار الأدباء الإسبان توزيعا وانتشارا، وهي تتحدث عن برشلونة وقيمها وشخصياتها في القرون الوسيطة.

وفاز روجرز ماكدونالد الأسترالي بجائزة رفيعة حين تناول الاحتلال البريطاني لقارته الصغيرة في القرن التاسع عشر، مصورا العلاقات الإنسانية والقيم والتعاطف الإنساني في زمن الحرب.

وقبلهما حققت رواية «الكيميائي» لكاتبها باولو كويلهو الشهرة والثروة، وكرسته كاتبا عالميا حين تناول أحلام راع إسباني صغير يغامر بقطع الصحارى العربية الإفريقية بحثا عن حلمه في كنز مدفون في الأهرامات، وقد استوحى الحبكة من ألف ليلة وليلة كما اعترف بنفسه.

وحقق أمين معلوف شهرته الروائية حين عاد إلى التاريخ العربي الوسيط لينسج منه رواياته فيعترف به الغرب ويحصد الجوائز، ثم يكرسه العرب كاتبا كبيرا.

مشترك واحد بينها هو رغبة الغرب في العودة إلى الماضي والإطلال على عوالم لا يعرفها، الشباب منهم قبل الكبار.

حين دعيت مع عدد من الأديبات العربيات الشابات صيف ٢٠٠٦ في المتحف البريطاني لنقرأ قصصا لنا مترجمة ستظهر في كتاب واحد . لم أكن قد قرأت لأي منهن - ذهبت متوجسة من أن نقرأ لبعضنا، فرسم الدخول للفرد خمسة جنيهات استرلينية، ومباريات كأس العالم تخلي الشوارع حتى انتهائها، فمن سيأتي ليستمع لقراءات قصصية وكاتبات عربيات لا يعرفهن؟

ولكن الحضور الكثيف خيب ظني.

أما الفعالية التالية لنا فقد فاقت كل توقع حين بيعت جميع تذاكرها قبل أسبوعين من إقامتها. وكان جل الحضور من الشباب، وهي ليلة الفكر والتقاليد الصوفية من خلال الشاعر الفيلسوف والفقيه الإسلامي «محي الدين بن عربي»، صورت حياته في الأندلس حيث ولد وعاش، وترحاله عبر شمال إفريقيا ليستقر في دمشق ثم يدفن فيها تاركا ٣٥٠ كتابا منها «الفتوحات المكية» و « مشكاة الأنوار» و « نصوص الحكم» و « رسالة الاتحاد الكوني » وختمت الليلة بقراءات من شعره وسط الإعجاب والتصفيق والتسابق على شراء مؤلفاته وشعره المترجم.

ليلى الأطرش *

فلماذا الاهتمام الإنجليزي بمفكر إسلامي صوفي عاش في القرون الوسيطة؟ وبالمصادفة في أندلس الحضارة والتسامح ورعاية الفنون والآداب؟

يرجع علماء النفس الارتداد إلى الماضي إلى غياب القيم والمثل في عالم مادي استهلاكي وواقعي إلى حد إفساد الجمال والروحانية وغياب المثل الأعلى، ولهذا ينجح أي إبداع - سينمائي أو تلفزيوني أو أدبي - يعود بالناس إلى ما أضاعته الحضارة الحديثة خاصة التحولات الاجتماعية والفكرية والدينية بعد الحرب العالمية الثانية ثم دخول عصر الفضاء، وهو يفسر الإقبال على التاريخ الوسيط حيث أخلاق الفرسان والعواطف المشبوبة والخيال والأحلام والعفة والموت حبا وقيم الوفاء والتضحية والإيثار، كما يعني احتجاجا صامتا وحاجة روحية ونفسية إلى ما تفتقده الحضارة الحالية الواقعية والجافة.

والتفسير في مجمله صحيح، ولكن القراءة والكتابة ورعاية الأدب والفن قيم يتربى عليها الغربي رغم اختراعه لتقنية الفضاء والاتصال، ولهذا تطلب ملكة بريطانيا في لقائها مع آلاف الطلاب المحتفلين بعيدها الثمانين أن يعودوا إلى الكتب التي استوحى الاحتفال بعض شخصياتها لقراءتها ومعرفة مضمونها، وتقديم هذه الكتب بأثمان رمزية.

الثقافة تعوُّد تتوارثه الأجيال لا بد أن يبدأ من زمن ما.

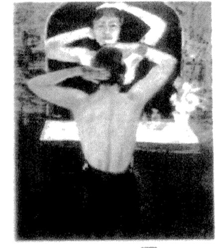
* روائية أردنية

الكتابة وجمالية التخييل
مقاربة في «الغزالة تشرب صورتها»

إبراهيم القهوايجي *

«إن طيفا غير غريب علي يخفق من حولي، فأتذكر حبي الجنوني الغـابر».
بوشكين

الغزالة تشرب صورتها » (١)، هي الأضمومة الشعرية الثالثة في تجربة الشاعر السعودي علي الحازمي، والديوان من القطع المتوسط، ويشمل ستة عشر نصا، موزعة على ثلاثة إضاءات أو أبواب هي على التوالي: (جمر يغفو.. امرأة تحب)، (حب مريض) و(فضية تتعثر)، وجميع نصوصه الشعرية مصاغة بلغة حبلى بالإنزياح الدلالي، وبمنظومة لا متناهية من الرموز والعلامات والصور المنثالة والمتحركة في دائرتي: الحب والجمال، والديوان بهذا الزخم يشعل في أذهاننا جمرا من الأسئلة المتوقدة التي لا تخلو من لذة.



غـزالة العنـوان:

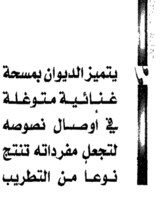
أولت السيميولوجيا أهمية بالغة للعنوان، بوصفه علامة لغوية إجرائية ناجعة لمقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسيا للولوج الى عوالمه وسبر أغواره قصد تأويلها من خلال استكناه بنياته التركيبية والدلالية والرمزية.. ومن هنا صاغ علي الحازمي عنوان ديوانه الثالث بجملة مركبة، منطلقها المبتدأ(الغزالة)، ومتممها الإسنادي الجملة الفعلية الواقعة خبرا للمبتدإ (تشرب صورتها)، والعلاقة بين الحملين علاقة إدماجية. أما، من حيث البنية المعجمية، فالعنوان يتألف من الوحدة المعجمية(الغزالة) بوصفها ذلك الكائن الرشيق الموسوم بالحركة والالتفات والمتميز بالجمال، في حين تدل الوحدة المعجمية (تشرب) على حدث في الزمن الحاضر، والفعل واقع على صورة الغزالة.فكيف يمكن أن تشرب الغزالة صورتها ؟إنها تقتنص النظر كما في ثنايا النص الى صورتها من خلال انكبابها في صفحة الماء، وهو ما يتقاطع مع أسطورة (نرسيس) اليونانية، وهو ما يشي بالبعد الذاتي الذي يؤسس عليه هذا الديوان أفقه الرؤيوي والرمزي، وهكذا يتخذ الشاعر من الغزالة صورة استعارية مركزية في الديوان، وبالنظر الى امتدادات هذه الصورة في جسد النصوص نلفيها تتقاطع من خلال الثنائيات في المستويات التالية:

- الغزالة لم تر صورتها إلا في زمن فريد وكذلك الشاعر لا يأتيه الشعر إلا في زمن الشعر الخاص.
- الغزالة كائن جميل مثلما الشعر كلام جميل
- الغزالة تشارك الشاعر ذكرياته مثلما يشارك الشعر الشاعر وجوده
- الغزالة تستغرق احتمالات تأويلية متعددة، كما الشعر تماما، ومن هنا تتجاوز هذه اللفظة دلالتها المعجمية الحرفية لتأخذ مدى واسعا في الدلالات الرمزية التي لا ينفك علي الحازمي من أن يعود إليها من حين لآخر، وبمعان مختلفة ومتضادة، فالغزالة هي الشاهدة على أسطورة الجدب (تجلس الذكرى أمام النبع تروي للغزالة/ قصة العطش المقيم على الضفاف ص١٢)، وهي الممر الى الغواية (لم ننتبه / لذبول خطوتنا على الصلصال/ أغوتنا الغزالة حين فرت من قوائمها/..ص٢٧)، وهي امرأة جميلة (مثلما الكائنات الجميلة في الأرض/ الغزالة تمضي الى شأنها حرة /عند الظهيرة /تذهب للنبع تغسل حناءها/.. ص٣٩)، وهي طفل الصباح

المدلل(الغزالة طفل الصباح المدلل في شجر الكلمات.ص٤٠)، وهي ناي الوقت(الغزالة ناي الوقت يؤثث صمت الجهات.ص٤٠)، وهي توق الحياة (الغزالة توق الحياة الى نفسها /خصر الجمال النحيل تروضه النغمة الثائرهص٤٠)، وهي القصيدة (الغزالة ريش القصيدة حين يحط طواعية / فوق شال الكلام..ص٤٠)، وهي الرغبة الشهوانية (الغزالة جرح نهيج من المسك/ في شفة الرغبة الأسره.ص٤١)، وهي الزمن المريض(الغزالة ليل مريض يطوق صمت الحبيبين..ص٤١)، وهي أرض التصالح(الغزالة أرض ضرورية للتصالح/ بين خصوم الطبيعة والبشر الطيبين.ص٤٢)، وهي الحرية (الغزالة حرية في الأقاصي. ص٤٢)، وهي مطية الخيال (..جناح المخيلة ص٤٢)، وهي العدم (الغزالة صفر البداية.. ص٤٢)، والوجود (..خيط رهيف / يشد إلينا الجهات.../لنبقى بمنتصف الدائرة ص٤٢). ومن هنا تبدو لفظة الغزالة لفظة مشعة في العنوان والديوان برمته، بحيث تصير محملة بظلال وطاقات رمزية مصاحبة توحي للقارىء، ولا تكشف له كل أبعاد النص، بل تدع له فسحة من التخييل ليملأ ثغرات البياض النصي، ومن هنا قدرة الشاعر على تطويع الكلمات والارتقاء بها الى مستوى دلالي وعاطفي عال، يمكنه من القبض على مشاعر قارئه من خلال إخراج هذه الكلمات من معانيها الحرفية وتحويلها الى علامات لغوية مشحونة بالعاطفة والحياة، وكأني بالشاعر يقيس نبض القارىء، وهو يمسك بخياله وتوقعاته، للانحراف أو الانفلات نحو ما رحب من الآفاق والاحتمالات التأويلية.

الشعرية الغنائية- الوجدانية:

يتميز ديوان « الغزالة تشرب صورتها»بمسحة غنائية متوغلة في أوصال نصوصه، بحيث تجعل مفرداته تنتج نوعا من التطريب، والشاعر في ذلك يوظف كل المفردات التي تصله بعوالم أرضه/قريته وطفولته بها، لذلك تكثر في الديوان مفردات توحي بهذه الاجواء (الغيم، السهل، العشب، صخور التلال، القصب، الحقل، الشمس، الخيل، الفراش، السنابل، الريح، القمح، النخل، النبع، الغزال، الفصول، نجوم القمر، الندى، الصلصال، القمر، التراب، الضفاف، الطير، الحمام، الهجير، الرمل، الأرض، البحر...)، وهي كلها مستمدة من الحقل الطبيعي، الذي ركز الشاعر على تتبع


يتميز الديوان بمسحة غنائية متوغلة في أوصال نصوصه لتجعل مفرداته تنتج نوعا من التطريب

عناصره بوصفها مظاهر جزئية أو خارجية تشترك في إثارة الإحساس إزاء الحب والجمال في العالم لتصوير حالته النفسية، ولو أنه تناول العناصر الطبيعية المذكورة بما هي أيقونات تستلزم محالا عليه ذهنيا غائبا تستحضره فاعلية القارىء، لذلك أكثر الشاعر وهو يرسم لوحة الحب من استعارة أدواته الفنية من الطبيعة، حيث ينتقي منها معادلا فنيا استعاريا أو قرينا مجازيا يوحي بمواصفات المرأة، كقوله: يا حبيبة مري على الغيم / دعينا نطوح بالأمنيات على مفرق السهل / حين ولدنا/ كما العشب بين صخور التلال القريبة..ص١١، وهكذا يتخذ الشاعر من الطبيعة علبة أصباغه، يلون بها لوحة المرأة والحب والجمال والعالم، ويرفدها بإيحاءات التجدد والخصب: وحدها خيلنا / حين تغدو إلى النبع / تشرب من خيلاء يلوح/ على فضة الماء، / تظل تراوح في سهل ثورتها / بانتظار المهب: / كم تتوق طويلا لعودة فرسانها / من خريف بعيد ص١٨، وفي مواضع أخرى الأخير تستجيب الطبيعة لآماله وأحزانه لتبدو في نصوصه بسمات مؤنسنة: تجلس الذكرى أمام النبع تروي للغزالة / قصة العطش المقيم على الضفاف / وكيف لاح الغيم في خجل من الماضي / ليزهر غصن قامتك النحيل ص٢١، وما إن يتعمق القارىء في عالم نصوص الديوان حتى يلمس هذا التواشج الوثيق بين الشاعر والطبيعة، وهو ما يستشف من قصيدة «جناح المخيلة « ص ٣٩.وهذه المظاهر الطبيعية ليست مجرد مظاهر لحالات وصفية، بل تعكس علاقات حضورية في الزمن الذي توحي فيه بوجود علاقات غائبة تحيل على الغائب الدلالي: « لنا الله / حين يلف اليباب حقولا من الحلو / رحنا نربي سنابلها في الفصول العصية»ص١٧، وقول الشاعر: «عودي الى سهل الحنين / كما تعود الطير / من ترحال نجمتها البعيدة / فلدينا ما يكفي لتربية الصغار / إذا أتوا من غيب غفوتنا / على عشب السماء / لدينا شمس في سلال الخبز / تكفينا لننضج تحتها وترا / على كل الفصول «ص ٣٠

وبهذا نجد ذلك التطابق بين المرأة والطبيعة في الديوان من خلال نصوص: تبذرنا شمس آب، نخلة... تسند العمر، يحيك خيبته مناديلا، غصن وحيد للغناء، عائشة، جناح المخيلة حب مريض..وهو توظيف يوحي بحالة نفسية أو شعورية، وبالتالي تمتزج العاطفة بالوعي ليتضمن دلالات ذات أبعاد إنسانية تتمخض عنها تجربة المرأة في بعث مجتمع بدوي له ما يسوغه في وجودها، بوصفها رؤيا شعرية: الصراخ الذي سال من شرفة / في علو البناية / لم يكن غير رغبتها في التحرر / من قيد عزلتها العاطفي..ص٦١، وبهذا يتم النظر الى المرأة / الأنثى من زاوية عميقة تتحول فيها الى حقيقة إنسانية و إلى جوهر شامل عبر تناص الطبيعة المعاكسة لصورة الخصب، وتناص الذاكرة التي ترى في المرأة مجرد قهر وخطيئة، وتناص اللغة التي تطلق تحررها وإرادتها، فتغدو المرأة امتدادا حضاريا في الوجدان، لذلك عالجها الشاعر في المنحى الصوفي على اعتبار أن الشعر توجه داخلي تمليه تجربة وجدانية تقوم على رؤية الباطن على عكس الواقع الذي ليس إلا صورته الظاهرة، واللافت والجميل في الديوان، إن المرأة غدت تجسيدا رمزيا لكينونة متألقة وموجهة بشعرية متميزة في المقطع التالي: « معا باليدين/ سنقطع درب السؤال الأخير/ إلى حلمنا/ سنمضي الى قبلة الأغنيات الشريدة، / سنمضي.../ وإن يسقط العمر من روحنا قطعة / لن نعود إليها/ سنتركها فوق كف من الرمل / كيما تؤلب فجر الهديل البعيد/ ستزهر / باسمي واسمك من برعم / غائر في النشيد/ سنولد ثانية لا تخافي!/ سنولد/ لو بعد ألف سنه»ص٣٧,٣٨وينهل أيضا صوره ورؤاه من عالمه الذاتي، وهو في ذلك يحسن الإنصات الى نبضات قلبه، وإلى مشاعره، إلى تيار البوح السري والخفي، وهو ما يلون الديوان بالطابع الذاتي الوجداني، ولعل الشاعر يحس بنوع من التعويض الذي يمنحه ضربا من الامتلاء بعد نهايته من



كتابة هذا الديوان، فأفكاره تتماوج بين حالة مكتوبة وأخرى مكبوتة في لغة شعرية، وبين اللغة والحلم والواقع المعيش: حين تغفو سنابل أرواحنا/ في هزيع سريرتها القروي / يجيء هواك الجنوبي مزدحما / بالمواويل والاغنيات القريبة / من تعبي.../ كان طيفك يبذرني في الحقول / كحبة قمح تفتق وجه التراب / لتفصح عن حرقة كامنه «ص٣٢.وتبرز الذات الشاعرة مؤثثة بالحلم والرمز وبالدلالات الايحائية:.واتركيني أصارع ريحا/ تريد اقتلاع جفوني / من الحلم... / حين تغيبين ص ٢٠، ولعل الشاعر يضيق ذرعا بما يمور به المجتمع من مظاهر القبح من حوله، لذلك يجد في الطبيعة موئله الذي يخلو فيه الى ذاته، ينشد فيها الصفاء والعزاء، وهو حين يحتضن بين ثناياها محبوبته يلقى فيها البديل عن الجنس البشري برمته، وعودته الى الطبيعة هي في الأصل عودة إلى ذاته وإعادة الاعتبار العفوي والحر لها وتجاوز كل المواضعات الاجتماعية الضاغطة، وبذلك يقرأ الطبيعة قراءة جديدة، ويتخذ منها مكانا تربطه بها علاقة جديدة أيضا من خلال رصده لأسرارها وكشف حقائقها، فيصبح الخريف مفضلا لدى الشاعر الذي كرر لفظته في غير ما موضع، لأنه يتفق ونفسه الحزينة، ولأنه إيذان بتوقف نبض الحياة التي استحالت ذبولا وتحللا وفناء: « حين مال الخريف على ليلها / وهي تصغي إلى وردتين /تنامان في خدها انطفأت روحه / في هديل المكان.../ ونام على دفء زهر تخبؤه / في صقيع الجسد/ أقرب من جيدها المرمري / إلى مهبط الصدر / لكنه ظل في نومه صالحا .../ لم يحاول تحريك أمواجها الراكضة ص٦٢,٦٣والشاعر في ذلك ينزع نزوعا صوفيا في بحثه عن المطلق عبر الطبيعة والذات، وهي مهمة ميتافيزيقية، وعليه تقع مسؤولية تفسير الكون، وهو ما يتبدى في بناء صوره التي تتحد فيها الذات مع الموضوع من أجل تشكيل الرؤية الإنسانية في أفقها اللامحدود، وعليه تشكل الذات بؤرة اهتمام الشاعر في الديوان، فيطغى على شعره البعد الغنائي والوجداني الطافح بإحساسات الغربة والحزن والإحساس بالمشاعر الإنسانية وفي صدارتها الحب: مثل الندى الغافي / على ظل الفراشة... حبك، عصفت به الذكرى على العتبات / في صمت الخريف الإنساني ص٢٢...وأجلسته على نهايات الكلام / يحيك خيبته مناديلا / تلوح



يضيق الشاعر ذرعاً بما يمور به المجتمع من مظاهر القبح من حوله لهذا يجد في الطبيعة موئله الذي يخلو فيه الى ذاته

للمدى في سربه، / لعل هذا الصبح يحمله الى غده القريب / فدرب رحلته الى الماضي يطول ص٢٤، وبهذا استطاع الحازمي الاشتغال على تراثه الباطني متجاوزا مفهوم الانعكاس المرآوي ليدرك بهاجسه الشعري ما تنطوي عليه الذات من امكانات إبداعية روحية، وبالتالي يربط تجربته الشعرية بالتجربة الباطنية في استغراقها الوجداني والباطني على نحو صوفي، « والحال أن الشعر حالة روحية غير قابلة للتجزيء، وهي وإن كانت منبثقة من جدل الوجود والوجدان، فإنها تتسامى باتجاه تحقيق نظامها الخاص واستقلالها الذاتي.وكل ما يمكن أن يبدو تجليا شعريا لمفاهيم صوفية خاضع، بضرورة الإبداع، لطبيعة التجربة الشعرية، وفق عملية امتصاص وتحويل مستمرة «(٢)، ومن تناغم التجربة بين الشعري والصوفي نورد المقطع التالي: لنا ما لنا / من منابت للحلم نرقبها / في كفوف التلال القريبة، / جناح الهجير يهدهد / أرواحنا بالرضى حين نرعى الشياه / بمنحدرات الجبال المطلة، / وجه الحياة يظل يضاحك /طفل رؤانا المريض على حزنه / والسماء تجعد من حاجبيها طويلا.../ عشي التعب ص ١٨ ١٩، مما يسم نصوص الحازمي برائحة الأرض (التلال، الهجير، الشياه، الجبال...) وهذه الوحدات المعجمية تعيد لنا ذاكرة طفولة الشاعر / ومن ثم عشقه لكل ما هو قروي لدرجة أغدق على فضائه البدوي صورا باذخة في الديوان، كلها تتضوع عفوية وحياة بسيطة تكاد تنسينا غربتنا في المدينة العربية الصاخبة، التي جعلت الشاعر ينصت لكائنات الأرض في شعرية أخاذة: لم ننتبه / لذبول خطوتنا على الصلصال /

أغوتنا الغزالة حين فرت من قوائمها / لتبلغ فضة الأوقات في غدنا الشريد /لم نختلف عن أمس غربتنا كثيرا / بل تغير صوتنا في الظل مذ نبت الكلام / على حواف الصمت / في دمنا المجفف بالسؤال ص٢٧، فالشاعر مشدود الى الطفولة والصلصال والريح: كلنا انتهينا حين أهدر ليلنا / الفرص الأخيرة للتوحد..ص٥٩، إلى أجواء الجنوب الذي يقيم فيه الشاعر صلحا أبديا مع اليباب المتسلل ليس فقط الى الحقول والأشجار والأودية، وإنما الى الأنساغ وعوالم الروح:.. لنا الله / حين يلف اليباب حقولا من الحلم / رحنا نربي سنابلها في الفصول العصية ص١٧، ووحده النخيل ينتصب رمزا موحيا بالأجواء الطفولية الحالمة: هذه نخلة تسند العمر/ من وحل أيامه...أستظل بها / على مهلك / عندما تصعدين على جذع روحي المريض، / خذي ما أردت / من الشغف المتيبس في عذقه / واتركيني أصارع ريحا / تريد اقتلاع جفوني / من الحلم.../ حين تغيبين ص٢٠، ولعل احتفاء الشاعر بفضاء الجنوب له اعتراف ضمني باقترابه من عوالمه الطفولية، عبر استحضار الذاكرة من أجل إعادة صياغة دقائق القرية وناسها المتعبين: بعض من الذكرى معتقة / تراوح في سلال الوقت / مذ نذر النخيل منامه ومقامه / ليكون حارس حلم ليلتك البريئة / من نجوم الصحو حول رؤاك -/ حين يزورك القمر الجميل ص٢٣، وقول الشاعر: «حين تغفو سنابل أرواحنا / في هزيع سريرتها القروي / يجيء هواك الجنوبي مزدحما / بالمواويل والاغنيات القريبة/ من تعبي.../ كان طيفك يبذرني في الحقول / كحبة قمح تفتق وجه التراب /لتفصح عن حرقة كامنة « ص٣٢.إنها شعرية القرية التي تسكن شغاف الشاعر وتملك عليه حواسه، وفي ذلك تعبير عن المنظور الشرقي العربي على المستوى الذاتي في عوالمه المادية والمعنوية، ولعل الشاعر بنحته للشعرية القروية الجميلة المسترجعة في الزمن الماضي، يدين الزمن العربي المديني على اعتبار أن المدينة العربية الراهنة غائبة من كياننا الروحي، ولعلها أيضا استبطان الشاعر لنزعة فكرية منحازة الى الثقافة الشرقية في خصوصياتها وهويتها المستلبة، ورفض لكل مظاهر الثقافة الغربية المشيئة للحياة، وفي المقطع التالي ما يوحي بهذا المعنى: « ليس في العمر متسع / كي نسير على ضفتين / ولن تمكن من سرد

سيرتنا / في كتابين منفصلين / عن الوقت والروح/ وليس لنا من خيار أخير / سوى أن نخبئ / في جسد جسدين»ص١٥، وهذه النزعة البدوية تستبد بمعجم الشاعر الذي تهيمن عليه موجودات البيئة القروية من حيوانات (الخيل، الحمام، الفراش، الغزال)، وأشجار (النخل، القصب، الصفصاف)، وتضاريس (السهول، التلال، الجبال، الرمل)، وأثمار (الرمان، عسل النحل، القمح)، وأزهار (السوسن، الورد)، وظواهر طبيعية (الشمس، الغيم، الريح، ..)، وشخوص (فرسان، طفل)، وزمان (نيسان، الخريف)، وأشياء (السلال، السراج..) وأمكنة (المراعي، الحقول، ..)

شعرية الصمت والغياب:

من مواصفات الفضاء الشعري في الديوان أنه فضاء جنائزي مأتمي، فضاء الموت والإقصاء والصمت بالرغم من أن بعض المشاهد الشعرية تعج بخطاب المرأة الطافح بالتحدي والفيض والامتلاء، ونلمس ثنائية الموت والحياة قيمة مهيمنة في ثنايا النصوص الحازمية، ويمكن التمثيل على ذلك من خلال المتواليات التالية:

- ضيق الزمان القمح والنخيل ص١٤
- توق الفرسان للعودة الخريف البعيد ص١٨
- النخلة وحل الأيام ص٢٠
- وجه الحياة الضاحك طفل رؤانا المريض ص١٩
- قصة العطش الضفاف ص٢١
- ربيع القلب المقيل ص٢٢
- الندى الغافي صمت الخريف الموسمي ص٢٣
- صور العجز والتعب ص٢- الكلام المجفف ص....٤٨

وهذا التقابل بين الموت والحياة، بين الخصب واليباب، ينسحب حتى على توظيف الألوان من خلال كثافتها الإيحائية، حيث سيادة السواد صراحة كما في قول الشاعر: « فكي من وثاق قصائدي السوداء طيرا كم يسافر نحوك..» أو ضمنا من خلال الأجواء الدرامية الدالة عليه كالليل: « عيناك دفء قصائدي / قمر يؤنس ليل أغنيتي إذا مالت / على سعف النشيد »ص٢٩، وهكذا ينتصر صوت السواد والخراب بألوان طيفه المتموجة والقابعة في الأعماق، لذلك شهدنا كما هائلا من الكائنات المصابة بالمسخ والتشويه، تبعا لذلك، في نصوص الديوان (طفل رؤانا المريض، السماء تجعد من حاجبيها طويلا، نخلة تسند العمر، جذع روحي المريض، الشغف المتيبس في عذقه، تجلس الذكرى أمام النبع، العطش المقيم على الضفاف، ...ليصبح الزمن الراهن مهدداً بطوفان اليباب وجفاف الأنساغ: خذي ما أردت / من الشغف المتيبس في عذقه / واتركيني أصارع ريحا /تريد اقتلاع جفوني / من الحلم.../ حين تغيبين ص٢٠، فالحقول والعواطف والأشياء والأحلام والأرواح والذكريات والآفاق كلها تكتوي بجمر اليباب.إنها رمزية قائمة على التقابل بين ثنائية الموت والحياة، وهذا التشوه اليبابي يمتد الى المحسوس والمجرد، الواقعي والخيالي، بل إن التلفظ، في كل حين، يتم داخل الجملة الشعرية نفسها بهذه التمثلات المتنافرة، على اعتبار أن الشاعر لا ينظر الى الواقع ككتابة مرجعية، بل يدرجه كعلامة نصية سيميائية، فالحياة الموسومة بالخصب في شعر الحازمي تنتمي الى مراحل الطفولة وفضاء القرية، ونحن نلاحظ أن صورة النخلة توجد في تقابل مع مختلف صور الموت واليباب لتشكل طاقة ترميزية ممتلئة بالخصب والحياة، لكنه خصب ميت، لأن البعد الدلالي الذي يقوم هذه التركيبات والمكونات المتناقضة يجد صداه في الماضي المؤسس على الصمت والغياب والموت، والممتد في الوقت الراهن، وكأني بالحازمي يكتب الحياة داخل الموت، ولذلك توسل بالانشغال على بنية السرد لإبراز المدى الوجودي لتجربة الرحيل والفقدان الروحي للعالم قصد استشراف ما قد تتيحه هذه التجربة من أبعاد جمالية تكون هي المحفز الجوهري لكي نحيا هذه الحياة، ، لذلك تدخل الذات مع الموضوع، الوجدان مع الوجود في علاقة جدلية يوجه الشاعر من خلالها الفعل القرائي ويدعو القارىء لممارسة عملية التخييل / الشعر حتى يقارب التجربة الشعرية في شقها الوجودي، فالذات الشاعرة تفنى في الموضوع الشعري على نحو فكرة الحلول الصوفي، أو تجعل الموضوع الشعري يستغرق عوالم الذات وهواجسها، فيتحول الموضوع الشعري الى وجود مطلق متحرر من جميع أنواع السلط والمواضعات، وهكذا نعثر على المعادلة الشعرية التالية:

الغزالة=عائشة= القرية=الحياة=الوجود.

يتملك الشاعر هاجس الانين المأساوي من جراء الخراب المهدد للاخضر واليابس، ومن غياب الاشـراقـات المضيئة في الوجدان الانساني

إن الشاعر في ديوان « الغزالة تشرب صورتها» يتملكه هاجس الأنين المأساوي من جراء الخراب المهدد للأخضر واليابس، ومن جراء غياب الإشراقات المضيئة في الوجدان الإنساني، وهو ما يردده الشاعر في قصائده، فيرسم لنا معالم العزلة والغربة نتيجة لمفارقته الأرض والحب والفطرة والبساطة: « هل تكتب الدنيا / ولادتنا من الماضي/ كما عاد النشيد الموسمي من الصدى /هل كان يكفي / أن نظل على مسافة شارع / من روحنا / ألم يكن للعمر باب آخر لنحيد/ عن غده المريض »ص٢٨، وبالتالي يرفض الشاعر التصالح مع هذا الواقع ماضيا وحاضرا ومستقبلا في سيرورة تراجيدية تغمر الوجدان، حيث الإحساس باليباب وخيبة الأمل في تحقيق كل ما هو ايجابي من الوجود الإنساني: «مر عام على حزنها والعذابات/ مثل الطحالب آخذة في النمو/ على صمت جدرانها الباردة/ كل شيء يدل عليه /...ص٦١ -..» كل شيء هنا ينطق بالصمت.. في لغة جامدة » ص٦٢، وهكذا يعلن الشاعر بدأ واستمرار سمفونية اليباب، خصوصا وأن ما تبقى مما هو جميل سيلفظ غدا آخر أنفاسه، بل لم يعد لوجوده في الذائقة العامة صدى، لذلك يستقصي الشاعر حالات الموت الرمزي بدأ من الجدب الحال بالحقول وانتهاء بالموت الحال بالروح، ومن الطبيعي في هذه الاجواء أن تكثر في تلابيب الديوان، صور اليأس والإحباط والضياع الذي ينتهي معه كل شيء، ويسود الخوف من المجهول والمستقبل، فلا يجد الشاعر الخلاص إلا في الحلم القادر على صوغ الوجه الجميل للحياة: « لنا الحلم



والوقت يا عائشة»ص٣٦

والظاهر من الديوان أن بلاغة الصمت تؤول إلى المعطى الواقعي السلبي المتمثل في فقدان الأشياء لمعانيها، وقد يؤول أيضا إلى ميسم جمالي رؤياوي إيجابي يتجلى في الدنو السري مما هو مفتقد، أو هو « موقف ذاتي بحت، إذ لم يعد في حوزة الشاعر شيء يذكر ومن تم تحول القائل من شاعر رسولي إلى شاعر هروبي ؟» (٣)، ومن ثم يتضح أن الحازمي لاذ بالصمت تعبيرا عن موقف ذاتي مرتبط بالتجربة الذاتية له، والمرتبطة بالتمرد على توعكات الحياة وأشيائها، لاقتناعه بعدم جدوى الكلام في زمن تفتقد فيه معاني الأشياء، إضافة الى رغبة الشاعر في اكتناه جوهر الموجودات والنفاذ الى الطبقات الأركيولوجية للإنسان، وإحساس الشاعر الحاد بالفشل والانكسار واليباب. وتتخذ بلاغة الصمت في الديوان بعدا شكليا أيضا، يتمثل في كتابة البياض أو الفراغ، أي ذلك التشكيل الكثيف لصور البياض والفراغ مقابل المساحة القليلة للسواد، وهو ما يشي بصمت جمالي آخريعبر عنه الشاعر الألماني ريلكه بقوله: « ليس هناك أقوى من الصمت»، كما يتجلى هذا الصمت الشكلي أيضا في توظيف الشاعر بكثافة لنقط الحذف التي يكتظ بها الديوان في الصفحات (١٣-١٤-١٥-١٩-٢٠-٢٣-٢٤-٢٥-٢٩-٣٦-٣٧-٣٨-٤٠-٤٢-٤٣-٤٧-٤٨-٥١-٥٤-٥٦-٥٧-٥٨-٥٩-٦٢-٦٣-٦٤-٦٥-٦٦-٧١-٧٢-٧٥-٧٦-٧٧-٧٨-٧٩-٨٠-٨١-٨٣-٨٤-٨٥).

وعلى أساس هذا التوظيف الكثيف للحذف في الديوان، فالشاعر يضع شرط اكتساب القارىء للقدرة على تعرية هذا الصمت، وملء كواته بوصفها نفقا سريا يختفي كلما حاولنا الاقتراب منه، ليستحيل الى أمكنة بعيدة وذات إيحاءات مشاكسة، والحازمي لما تفوق في نقله الشحنات العاطفية المستجدة بالكتمان، كان نزاعا نحو بلاغة الصمت شكلا ومضمونا.

جمالية التخييل:

يقول الشاعر لويس أراغون: « ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة»، ومن خلال هذا المعنى تأخذ اللغة الشعرية أهميتها بالنظر الى وظيفتها أو قيمتها الإبداعية، هذه اللغة تستلزم من المبدع تفكيرا وجهدا إبداعيا، وبما أن لغة الشعر تخييلية بالدرجة الأولى لأنها تنقل الى مخيلة القارىء، ليسيطر التخييل على مشاعره، ولعل أساس التخييل والتصوير يكمن في التركيب اللغوي الذي نحا فيه علي الحازمي من خلال «الغزالة تشرب صورتها» منحى انزياحيا مكثفا، مما كان له أبلغ الأثر في تفجير اللغة، بحيث جعل نصوصه تحيا بالاستعارة تكثيفا وتوليدا، ومن ثم تفجير الأزمنة الاستعارية التقليدية بأزمنة استعارية جديدة من خلال خلقه فضاءات جديدة للتخييل تثير الغرابة والإدهاش، فكان أن أبدع الشاعر علاقات لغوية جديدة وسياقات متنافرة لم يعهدها القارىء من قبل كما قوله: « فكي من وثاق قصائدي السوداء كم طيرا يسافر نحوك»، ويعتمد على عناصر لغوية لبناء الصور التجريدية، والصورة عنده بتركيبها الانزياحي تحدد علاقة الأشياء بالناس متوسلة بالاستعارات لاكتشاف وتمثل هذه العلاقات كما تتحدد من خلال رؤيتها للواقع وتفاصيله كما في المقطع التالي: « كلما مس التغرب دفئنا المجدول / بالقبل الأخيرة مرري ورد الكلام / على مفاصل وقتنا الخشبي /تزهر في عيونك شمس شرفتنا البعيدة»ص٦٦، وأيضا من خلال حساسية الشاعر العاطفية التي تنفعل بكل المستويات، حيث يقول: حبك.../ كسائر الغرباء يولد من نهاية حلمه / يظل يودع بين ريش يمامتين /رسائل من شعر لوركا / في لياليه الأخيرة. ولغة الحازمي في الديوان لغة ايحائية رمزية بامتياز، لا تكشف كل أبعاد النصوص، بل تترك ممارسة تخييل القارىء، إذ يقد النص دلالات جديدة في ذهنه، دلالات لا تبنى إلا بعد عملية مراجعة النص ومعاودة قراءته، وعندما نود تحليل لغة شعره سواء في تركيب أصواتها أو مفرداتها أو وضع كلماتها أو بنائها الدلالي، يتبين لنا أن خصائصها الجمالية تتكشف عبر تقديم رؤية كاملة للأشياء، ويتم خلقها بوسائل فنية متنوعة أهمها الانزياح والرمز والتناص، والتنقيح. ففي لغة شعر الحازمي نوع من التأثر بالشعر الرمزي المركز على وسائل الإيحاء، والمبتعد عن الحشو والزوائد كالروابط العطفية والتعليل والشرط والانفلات من العالم المحسوس، ووكل هذا يجعل شعره ذا بنية مخلخلة متشظية ومتشذرة بفراغاتها، كي يتفاعل معها القارىء، ونتيجة لذلك تتشتت دلالته كما في المقطع التالي: « وإن يسلك الحب دربا شفيفا /- على ضفتيه يرف الفراش - / سيخطئ في حضرة الروح / معنى الوصول الى نفسه/ يظل يروض خيل الصبا في جوانحنا / بالصهيل الذي يتناغم / في خصر أحلامنا بالسرى»ص٧٩، ومن كثرة مراجعته وتنقيحه لنصوصه وصل علي الحازمي الى صقل شعره بمهارة فائقة، وهذا ما يلمس أثناء القراءة، حيث تشي نصوصه بتلك العناية الفائقة الدربة بالألفاظ المشعة والجمل المصقولة والأصوات الدالة، وهو في دأبه على عملية تنقيح شعره يتناص مع مدرسة عبيد الشعر العربي، ولنقرأ هذا المقطع للوقوف على هذه السمات: « كبرنا على الحب يا عائشة / وكدنا نضيع قبلتنا / في الدروب المريضة بالوقت / والتعب القروي / لم نكن واضحين كما ينبغي / للفراش بأن يتهافت في ظلنا /كان صوتك أقرب / للعشب من نفسه / حين ينداح بين صفوف النخيل / وينأى على ضحكة فاتنة «ص٣١,٣٢ ولعل الشاعر نفسه أشار الى هذا التنقيح بقوله: « إن القصيدة حين تولد / بعد ليلك لا تكون قريبة من نفسها / تحتاج وقتا كافيا للنضج / فوق لهيب ماضينا وفضة نارها « ص ٥٣، فيغدو الديوان نصا شعريا متكاملا وحشوديا تطفح من خلاله المسافات والبنيات المتجانسة سواء كانت لغوية أو نحوية أو صوتية أو نفسية أو رمزية أو غيرها، إضافة الى العناصر الخارجية للنص والإدراك الشامل للرموز والإشارات، وبالتالي ينفتح الديوان على كينونة الكشف والإيحاء ما دام الشعر يحتوي طاقات متجددة وعوالم خصبة ورؤى ملونة تتنامى بنحت الطاقات السحرية للغة، وأيضا من إطلاق الخيال وهو يرتاد حدود التجريد وخلق عوالم لغوية مستقلة عن الواقع، فيتوحد الشاعر مع نفسه أحيانا، ومع اللغة أحيانا أخرى، فتتحول تراكيبه الشعرية «إلى ضرب من التجلي من خلال التجريد المطلق، فيشارف مراتب الحلول في اللغة ويكاد معه يتحد بها اتحادا. عندئذ يعسر على السائل أن يسأل الشاعر ما الذي كان يقصده» (٤).وهكذا دأب الحازمي في الديوان على توظيف طاقات اللغة الشعرية، وجعل لتركيب الكلمة والجملة الشعريتين وعلاقاتهما الداخلية أبعادا جديدة، إنه خطاب شعري فاتن يحطم الأنساق، ويلغي الحدود بين الكائن والممكن، ويعتمد الومضة، ويمعن في وصل المدركات والموجودات بلا روابط تذكر، فيغدو التجاور النصي نوعا من التشابك الدلالي، وتصبح الأشياء الميتة من

كل معنى عبارة عن مزق من حيوات، فثمة إيحاءات إلى أنوثة ماكرة (مثل الكائنات الجميلة بالأرض / الغزالة تمضي الى شأنها حرة / عند الظهيرة/ تذهب للنبع تغسل حناءها..)، وإيحاءات رجولة مهزومة (أشلاء لجام تنضح منه الريح..)، وإيحاءات الى غربة الكائن ووحشته (لم ننتبه / لذبول خطوتنا على الصلصال..)، وإيحاءات الى زمن ضائع، وعمر ممعن في الصمت والرحيل (..حبك، / عصفت به الذكرى على العتبات / في صمت الخريف الموسمي)، وإيحاءات الى موت ويباب متربص بالإنسان والحياة (كيف نحيا على ضفة تتآكل من تحتها/ والحمام يغادر من ردهات/ هوانا المجنح في باحة الدار..)، ومن هنا، أمكن القول ان الشعر لغة مكتوبة تعبر عن لغة مكبوتة في تراجيديا الوجدان الفردي الممتد في الوجدان الجماعي الهامس بتباريح التراجيديا الوجودية.

لم تعد الصورة الشعرية تعرفا على الشيء ولا هي تقريب ذهني، وإنما خلق رؤية خاصة له، بتعبير صلاح فضل، والصورة الشعرية الحازمية في: «الغزالة تشرب صورتها» تتغذى من ذات الشاعر وحالاته الانفعالية، بهدف إيقاظ وتحريك الكوامن الشعورية، والإيحاء بالدلالات المستمدة من الذات والطبيعة وباقي المدركات لإخراجها في صور تجريدية يتراسل فيها المادي والمعنوي، تضيق فيها المسافة بين الواقعي والخيالي، فيغدو الواقع غير موجود إلا في رؤيا الشاعر، ومن بين الحيل الفنية التي اعتمدها الحازمي في تركيب الصورة تقنية الرمز القائم على التقابل بين جملة من الوحدات والمصادر، التي يجرد منها شخوصا أو أفكارا أو مشاعر، ويجعلها متعالية لتستغرق معاني التجربة الوجودية للإنسان، ولنتدبر هذه الصورة في هذا المقطع الشعري: « يحرث الوقت أرواحنا في جميع المواسم / قبل أوان الحصاد وبعده / ليس هنالك فصل جديد / من العمر نرقبه حين نجني ثمار عواطفنا / ونخبؤها في السلال / تظل السماء معلقة فوقنا / في الجنوب القريب من الروح / تسندها غيمة ممكنة «ص٣٣. وكأني بالحازمي فيها يقدم حشدا من الصور والأحوال والأحداث ذات بنية متشظية لا رابط بين عناصرها لينهض التوليف الشعري كي يمنح لنوى البنية الدلالية انسجامها، ومن خلال بناء الصورة تتحدد الذات والموضوع من أجل تشكيل الرؤية الإنسانية في مداها

التجربة الشعرية الحازمية في هذا الديوان تعد متميزة على صعيد الديوان الشعري السعودي الحديث

اللامحدود، لذلك لا نستغرب من وجود لوحة الطبيعة تؤثث صور الحازمي، بوصفها منبثقة تلقائيا وبكل حرية للتعبير عن لحظة انفعالية تستهدف تجسيد انسجام الذات مع الموضوع، بحثا عن صدق أعمق، تتداخل فيه الذات/ الشاعر بالموضوع/ الطبيعة: « حين تبذرنا شمس آب / على أول الحقل ما بين رمانتين وتنأى بعيدا / تصير دروب سماواتنا فضة للأناشيد /..»ص١٢، وإذا لامست صور الشاعر الواقع، فإنها تعريه وتسبر أغواره، وتقيم له علاقات غريبة تقربه من عالم الأحلام، حيث التكثيف الزمني والمكاني والحدثي والحسي، وتجمع بين المتنافرات الخارقة لأفق انتظار القارىء، فتنفجر الدلالات المجازية، ولنقرأ هذا المقطع: « حين تغفو سنابل أرواحنا / في هزيع سريرتها القروي / يجيء هواك الجنوبي مزدحما / بالمواويل والاغنيات القريبة / من تعبي...»ص٣٢، وما يرقش جمالية الصورة الحازمية قوة الرمز التي لا تتأتى الا من التجربة الشعرية التي يبلورها باستمرار، وهو ما يشي بوجود وحدة غائبة وضائعة، لذلك تتعدد الصور التراجيدية عبر بناء شبكة ترميزية يعبر الشاعر من خلالها عن شحناته الوجدانية بحيل تخييلية تؤنسن الوجدان بالواقع المادي أو المتخيل بواسطة تفاصيل العالم الخارجي واللغة تبعا للوعي المتبلور في الذاكرة، الوعي الذي ينوس بين الممكن في الوجدان والكائن في الواقع، بين المحلوم به والغائب: «السنين التي طوحت عمرك ريشة / في مهب البعيد / تعيدك ثانية لفراغ البداية / ترجعين الى ليل وحدتك المعدني، /دروب الحرير التي بسط الحلم أهدابها / في ربيع رؤاك... تضيق بخطوك هذا المساء «ص٤٦-٤٧.

على سبيل الختم:

إن التجربة الشعرية الحازمية في هذا الديوان تعد متميزة على صعيد الديوان الشعري السعودي الحديث، فهي تتغيا الاكتمال، خاصة وان الحازمي في « الغزالة تشرب صورتها» أخرج الشعر السعودي من نمطيته إلى حقل الخلق والابتكار، وعانق رياح الحداثة الشعرية بامتياز، لأن لغته الشعرية كانت تعبيرية في بنائها، انزياحية في تركيبها، تخييلية في أسلوبها ووسائل إبلاغها، لذلك لمسنا صدق نصوصه من خلال تجليات لغتها وانعكاسها على قارئها عبر التماثل الشخصي.ويبقى ديوان «الغزالة..» طافحا بشعرية تفرض نفسها لكونها تصغي إلى أنانا الجوانية المعبرة عن الطبقات الاركيولوجية لروحنا، وما هذه المقاربة المتواضعة سوى محاولة لإثارة بعض الأسئلة الملحة في هذا الديوان، وللشعر أن يتجلى في حضور فضاءاته.



* ناقد وشاعر من المغرب

١- علي الحازمي: « الغزالة تشرب صورتها»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٤، وجميع الإحالات الموسومة ب ص ورقم ما من هذا المرجع.

٢- د محمد الشدادي: « القصيدة الصوفية في المغرب »، العلم الثقافي، س٣٦ بتاريخ ٢ أبريل ٢٠٠٥، ص: ١١

٣- د . محمد الديهاجي: « بلاغة الصمت أم مضايق الشعر »، فكر وإبداع الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، عدد٧٩١٦، بتاريخ٢٢أبريل٢٠٠٥، ص:٩.

٤- د. سعيد حسن بحيري: « علم النص (المفاهيم والاتجاهات)»، مكتبة الانجلو المصرية، ط١، ١٩٩٣، ص:٩٩.

في الرواية النسوية «حرير صاخب» لرجاء نعمة: رواية متقنة محورها المرأة

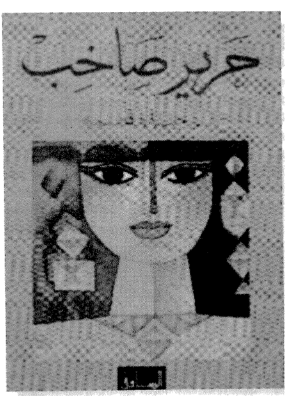
د. إبراهيم خليل *

صدرت هذه الرواية «حرير صاخب» عن دار الساقي (٢٠٠١) في لندن وبيروت، وهي الرابعة للمؤلفة التي سبق لها أن أصدرت ثلاث روايات هي « طرف الخيط » و«كانت المدن ملونة» ومريم النور» ولها مجموعة قصص قصيرة، وكتاب في التفسير النفسي للأدب، وآخر للأطفال، ومقالات، وبحوث منشورة.

وفي إشارة مباشرة استهلت بها المؤلفة هذه الرواية تزعم الساردة أن دالية وهي البطلة كانت زميلتها في كلية الطب بباريس في منتصف الستينات من القرن الماضي، قبل أن تترك أي الساردة كلية الطب وتتوجه لدراسة علم النفس. وقد التقتها بعد مدة طويلة من الفراق، واستمعت إلى ما جرى لها من حوادث شجعتها على كتابة هذه القصة.

ومعنى ذلك أن الساردة لا تعدو أن تكون الناقلة نقلاً أميناً لما جرى من حوادث ووقائع كانت (دالية) وأسرتها محورها من السطر الأول إلى الأخير.

ومع أن هذه الطريقة معروفة في الأدب القصصي والروائي، وكان كتاب كثيرون قد لجأوا إليها في القديم والحديث لإثبات صدق الراوي في سرد الحكاية، واستبعاد شبح التخييل، مع التأكيد بأن ما يُحكى، ويُروى، واقعيٌ، وصحيح، مئة بالمئة، إلا أنّ المؤلفة فيما يبدو مصرّة على ما في طريقتها هذه من جدّة، ففي الصفحات الأخيرة،



وتحت عنوان « ما بعد الفصول « تعود لتذكيرنا بواقعية الحوادث، وحياد الساردة، الشاهدة. في الوقت الذي لا تنكر فيه ما في حكايتها الواقعية هذه من الغرائبية التي تفوق ما هو شائع، ومعروف، في الأدب العجائبي.

ففي البداية تلتقي الساردة بطلة الرواية (دالية) التي اختارتها لتروي حكايتها، وتحويل ما فيها من دروس، وعبر، لمشاهد درامية، لا تخلو من عنف. وتبدي الأولى بعض التردد في النهوض بهذه المهمة، وتقرّر، في لحظة صدق قلما تتكرر، التخلي عنها، والقذف ببدايات المخطوط في سلة المهملات، ظنا منها أنّ هذا يخلصها من التوتر، والقلق لكن الفصول تظل تنمو في ذهنها، والحوادث تظل تتواشج، مما يدفع بها مرة أخرى للعودة إلى كتابة الحكاية. دون أن تنسى ما فيها من خلل، واضطراب، وهو أنّ (أسامة) خطيب (دالية) الذي أدخل السّجنَ، بعد أنْ حاول قتلها بسكين المطبخ، لم توضّحْ الحبْكة مصيره: « سبقني لساني بسؤال عنْ أمر آخر. عن أسامة. ماذا حل به بعد تلك الحادثة. ودخوله السجن».

بداية الحكاية:

وتزعم الساردة أنها حائرة، فمن أين تبدأ رواية الحوادث ؟ وبعد تردد لا يطول تقرر أن تبدأ من حادثة الساحة. وظهور الفنان التشكيلي الذي رأى دالية للمرة الأولى في مشهد عابر استطاع فيه أن يلتقط ما تنفرد به من جمال فائق يكاد لا يصدق، مما أوحى له برسم بورتريه لها جعل منه فناناً كبيراً. ونشرت صورٌ فوتغرافية لتلك اللوحة في عدد من الصحف. ووقعت عينا (دالية) عليها في الجرائد اليومية والأسبوعية المصورة. وأجريت مع الفنان مقابلاتٌ إذاعية وتلفزيونية وصحفية اطلعت عليها (دالية)، أو استمعت لبعضها، وكم لذ لها أن تسْمع ما قاله فيها، وفي جمالها الغجري التائه، وعينيها الواسعتين، ونظرتها المُستحْوذة.

وتظن الفتاة التي هي الآن في الثلاثين أنّ الفنان يهيم بها هياما شديداً، فينشأ لديها إحساس مشابه يختلف عن ذلك الشعور الذي أحست به عندما غازلها ابن الجيران مرةً، ورفضت غزله في غير قليل من الترفع.

وهكذا بدأت (دالية) تتبّع أخبار الفنان أولا بأول، وتحاول

اللقاء به مهما كلف الأمر.

وفي أثناء ذلك تتذكر أول احتكاك لها بعالم الرجل، وكان ذلك في باريس على عهد حوادث الاضطرابات والمظاهرات التي عرفت بحوادث ١٩٦٨ وكيف حاول أحد العابثين اغتصابها حين لجأت إلى شقته هاربة من المظاهرة التي تخللها شيء من عنف. ويبدو أن تلك التجربة كانت عميقة الأثر في نفسها، فقد عزمت على ألا تستجيب لدواعي الحب، وأن تنتظر مصيرها كأي فتاة شرقية تؤمن بضرورة أن تطوي أنوثتها بانتظار الزواج «بلا حب"، وبلا بطيخ» وهي الآن قد شارفت الثلاثين عمراً، وتحاول اللقاء برجل يعرفها ولا تعرفه، إنه الفنان الذي رسم لها تلك الصورة.

وكان لا بد لها من الانتظار إلى أنْ نشر خبرٌ عن افتتاح معرضه الشخصي. وفي ذلك الافتتاح ترى فرصتها الذهبية للقاء به، والتعرف إليه، والإفضاء بما تكنّه له من حبّ عميق. وعندما زارت المعرض فوجئت بأن أكثر اللوحات التي عُرضت معلقة على جدران الغاليري صورٌ متكرّرة لها لكن الملابس والألوان هي التي تختلف. حتى كتيّب المعرض الذي وزع على الحضور كان يحمل على غلافه بورتريه لها هي. بيْد أن الصدمة كانت أكبر مما تتوقع، ففي صَخَب الافتتاح الذي برز فيه الفنان وسط حشد من المعجبات والمعجبين.. وأضواء الصحافة والتلفزيون المسلطة عليه، قابلته، والتقت عيناه بعينيها، ولكنه لم يبْد أيّ اهتمام بها، وكأنه لم يرها من قبل، ولم يعرفها أبداً: « تابعتْ دورانها.. ترى ولا ترى.. كلّ الخواطر قبل قدومها للمعرض خطرت لها، وكل الاحتمالات إلا هذه. أن تأتي إلى المعرض لتخرج منه بلا يقين.. ولعلها ستخرج بلا يقين. إذ التقت العين مراراً بالعين دون رجْع ولا صدىً.. » .

تسْأل عنْ بصّارة:

كان تأثير الصدمة في نفسها كبيراً.

وبحثت عمن يشاركها هذا الإحساس، ويحمل عنها بعض ما تعانيه من حيرة، فتذكرت صديقتها القديمة، وزميلة أيام الدراسة(دنيا) التي تخصصت بعلم الاجتماع، وتأثرت بالحركة النسوية بباريس، والتقت سيمون دي بوفوار وغيرها من رائدات الحركة النسائية.. وعندما حدثتها عما تمر فيه طمأنتها (دنيا) بأن ما تعانيه شيء طبيعي وعادي. ومازحتها قائلةً: « كل منكما بطريقته فنان.. هو بلوحاته.. وأنت بسلوك بوهيمي خارج الحسابات..» إلا أن

تزعم الساردة أن البطلة كانت زميلتها في كلية الطب في الستينات قبل ان تترك الكلية وتتوجه لدراسة علم النفس

(دالية) تستغرب مشاعرها هي بالذات، فمنْ كانت ترفض الحب والعلاقات أصبحت هي التي تلاحق من تتوهم أنه حبيب: « ولمزيد من مطاردة الفنان صارت تفتعل الصدف للوجود في دائرته.. الصدفة تلو الصدفة.. إلى أنْ أصبحت لا تتذكر المرات التي افتعلتها لتراه. » والأنكى من ذلك أنها باتت تستسلم لهذا الشعور بلا حساب.. شعورها الجامح بالحاجة إلى هذا الفنان. ولم تعد تتحفظ في الكلام على هذا الموضوع أمام زميلاتها في المشفى. وأشارت عليها ممرضة منهن أن تذهب لفاطمة البصارة، ومع أنها طبيبة وتخرجت من إحدى الجامعات الباريسية، ولم تكن تتوقع في يوم من الأيام أن تقف مثل هذا الموقف أمام منجّمة أميّة لا تعرف أحرف الهجاء لتقرأ لها المستقبل في بقايا فنجان، إلا أنها، وعملا بمبدأ آخر الدواء الكي"، لجأت للبصّارة، وبعد البحث التقت تلك التي يسمونها زرقاء اليمامة لقدرتها على الرؤية من بعد وهناك، في منزل البصارة، تتلقى ما هو أكثر من صدمة إذ تريها تلك المرأة صورة الفنان الذي تحب على الجدار، وعندما تطيل النظر إليها تجذبها من هدوئها قائلة: هذا القدّر يكفي، فكثرة النظر تعمي البصر.

عشيق الأختين:

والغريب أن تعلقها بالفنان لا يعدو كونه وهماً، فقد اطلعت على مقابلة معه في إحدى الصحف سئل فيها إنْ كان يحسّ تجاه المرأة التي تتكرر في لوحاته، متخذا منها رية إلهامه، بإحساس ما، كالحبّ مثلاً، فأجاب:

– لا أظن ! فاللحظة الجمالية قد اكتملت على الأرجح – آنذاك – في ضوْء القمر.

وما هي إلا أيام حتى يلتقي هذا الفنان بشقيقة (دالية) وهي (ريما) التي كانت قد التحقت بالمدرسة الأميركية. وفيها بدأت تتدرب على العزف على آلة البيانو، وعلى الرقص، والتمثيل المسرحي ، مع أن قدرتها على الكلام محدودةٌ جداً. وهي مثلما كانت الساردة قد وصفتها في السابق من أكثر الفتيات جمالا، تتمتع برشاقة، وبشرة، وبهاء نظرة، توقع الآخرين رجالا ونساءً تحْت سحرها المؤثر الجذاب، ومتى وقع التأثير انتفى التفسير. زار الفنان المدرسة، ففوجىء بها وبما تتميز به من جمال رائع، فما كان منه إلا أنْ رسم لها لوحةً أكثر جمالاً من تلك التي رسمها في السابق لدالية، وحمل اللوحة قاصداً بيت الأسرة، فلما طرق الباب، وفتحت له الأم فوجئت باللوحة التي وضعتها في صدر الصالون، مثلما فوجئت (دالية) بها بعد عودتها من المستشفى فحدسَتْ أنّ الرسام نفسه هو الذي قام بإهدائها للأسرة:

« أضاءت بطاريتها وصوّبت النور إلى اللوحة، فأشرقت الابتسامة على ثغر أختها لتقفز إلى الوجنتين. أختها التي بالفستان الأصفر تبدو أشد جمالا مما تكون عليه في حالاتها القصوى.. تظهر كما لو أنها ليست في قلب اللوحة.. بل وكأنها في قلب العالم متربعة على عرش رفعتها إليه العناية الإلهية..»

وقررت في تلك اللحظة المجابهة.

فقد دبّتْ في صدرها نار الغيرة. لقد جاء هذا الرسام طالبا يد (ريما) التي طالما رفضت من يخطبها، وها هي ذي الأم توافق، والأب هو الآخر يوافق، و(ريما) نفسها صاحبة الشأن توافق، دون أن تعرف على ماذا توافق ولا من أجل ماذا.. و(دالية) هي المعترض الوحيد « هذا لا يليق بريما.. لا يغشنّكم المظهر، لا يغشنّكم الثراء.. لعوب، لم يترك فتاة في المدينة لم يرسم لها صوراً » .. و» فنان كهذا لا يؤتمن على فتاة صغيرة.»

علاقات خطرة:

وقبل أن يتضح للجميع أن هذا الفنان نصاب كغيره من طلاب الذيوع والشهرة، تذكرت دالية ذلك الشاب الذي غازلها منذ وقت طويل، وصدته في شيء من الترفع. كان قد دفع إليها ببطاقة تحتوي رقم هاتفه فأخذت تبحث عنها بعصبية، وأخيراً اتصلت به، وقررت أن تستسلم له على الفور. كان ذلك الشخص من الشواذ الذين يستمتعون بإيذاء المرأة، فاغتصبها وقام بضربها ضربا شديداً لكونها أخفت عنه أنها بكر، فكأنه يتوقع منها ألا تكون علاقتها به هي الأولى. بعد الاغتصاب توطدت العلاقة بين الاثنين، واستمرت لأكثر مما يجب. ورجته أن يقترن بها ويتزوج منها على الرغم من الفارق الكبير

بينهما. فهي طبيبة ومن أسرة محترمة وهو هامشي لا قيمة له، ولكنه في كل مرة كان يعاملها بقسوة كأنه يثأر عبرها من النساء كافة. وأفهما أنه خاطبٌ، وأنه يعبد خطيبته، وبسبب ذلك لا يمكنه أن يستمع لهذا الاقتراح أبداً.. على الرغم من تأكيدها له بأنهما سيكونان أسعد زوجين.

وهنا تتدخل الصدفة بتدخل الحرب، فبعد أن عادت إلى زيارته مرة أخرى، وكانت قد قررت أن تهجره، ضربها بقسوة ثم اشتد القصف وسقطت القذائف داخل الشقة، واهتز المبنى، وتطايرت الأبواب من أمكنتها فاستغلت الظرف، وانتزعت سكيناً من المطبخ، وانهالت عليه بطريقة حفظتها من الأفلام المصرية.. وفي اليوم التالي فوجئت بنشر أخبار الجريمة ونسبتها إلى امرأة أخرى. في تلك الأثناء أصيبت (ريما) بإغماء شديد نقلت على إثره للمستشفى مما عرقل خطة الفنان للزواج منها في سرعة شديدة.. ولم تكن تلك الغيبوبة في رأي بعضهم إلا حسداً أو إصابة من عين زكريا الأعمى.

الالتفات إلى المرأة

ودالية بعد الاغتصاب، وقتل العاشق الذي يمثل السادية، والعبث، والقسوة، بسكين المطبخ، وطيّ قضيته، ونسبتها إلى فاعلة مجهولة في نظر القضاء الغافل عن الحقائق، تلتفت إلى شؤون النساء. فتندفع للانخراط في نشاط تطوّعي واجتماعي مهمته حماية الأطفال غير الشرعيين. ومواجهة قضايا جرائم الشرف. وتفوقت بذلك على صديقتها القديمة (دنيا) ونشرت مقالا بعنوان « طفل غير شرعي » تؤكد فيه أنه لا يوجد طفل غير شرعي. وأسست رابطة للدفاع عن النسوة وأكثر من ذلك أنشأت عيادة خاصة لإعادة العذرية لمن فقدتها عن طريق الجراحة، وترميم غشاء البكارة. وشاعت شهرتها بسبب ذلك، وأمّت عيادتها فتياتٌ من أعمار مختلفة، وشرائح اجتماعية متباينة بأعداد كبيرة. واستبعدت فكرة الزواج نهائياً « فهو لا يؤدي إلا لإخضاع المرأة، وهو أي الزواج فقد جدارته في إسعاد الناس، وهو مناف لطبيعة البشر الذين يميلون إلى تعدد العلاقات والتغيير...»

وفي هذه الأجواء اندفعت إلى الانخراط في مجموعة من الأشخاص العابثين الذين يلتقون معا حول هذه الفكرة، وراحت تتعاطى مثلما يفعلون (الكيف) والماريجونا والكحول والحشيش). ويظهر في الشلة شخص هو (أسامة) الذي يحاول الاقتراب منها دون أن تمانع. وفي سهرة صاخبة يوافقان على الزواج بناء على نخب قيل من باب المداعبة والمزاح. كانت معجبة بأسامة وبذقنه المشذبة ووجهه القمحي. وهكذا، وعلى الرغم من أنها كانت ترفض الزواج، قررت الموافقة على الخطوبة، ولعلها فعلت ذلك لما في الأمر من دلالة على أنها ما تزال تحتفظ ببعض الجاذبية التي تجعل منها امرأة مرغوبا بها، فلتكنْ زوجة إذاً في مجتمع جُلّ أفراده مطالبون بالزواج.

ولكن (دالية) فوجئت بعد عدة أسابيع بأسامة حليق الذقن، مستعداً للسفر إلى إحدى دول الخليج ليعمل هناك، ويعود إلى بيروت بمبلغ محترم يكفل لهما حياة كريمة. وعند ذلك تتخذ في سريرتها قراراً بالتخلي عنه، وقطع علاقتها به « وجهه بلا لحية بدا لها منحوتاً بصورة بديعة.. بدا أكثر طفولة.. وأشدّ بياضاً.. وعيناه أكثر عمقاً... وسواداً.. وشفتاه أكثر اكتنازاً.. ولسانه شديد الحمرة.. ووجدت نفسها تفكر.. إنها تمقت وجهه الطفولي.. الحليق.. وتمقت احمرار شفتيه ولسانه... وأنها تنتظر سفره لتقطع علاقتها به بلا رجعة...»

علاقة جديدة:

بعد سفر أسامة إلى الخليج دعيت (دالية) لإسعاف أحد المخطوفين في المستشفى، وكان قد أصيب بجراح خطرة في أثناء عملية الاختطاف. وعندما رأى الجريح الطبيبة نظر إليها في فتور نظرة من يتوقع الشفاء على يدي نطاسية بارعة لا يخلو وجهها من أنثوية مغرية متفجرة. استوعبت (دالية) تلك النظرة التي أكدت لها أنها ما تزال تلك الفتاة الحلوة المشتهاة. واجتاح حبه عالمها الخالي من الدفء الحقيقي. بعد ذلك وقعت حوادث صرفتها عن الموضوع. فالوالدة توفيت إثر عملية جراحية أجراها لها طبيب مدّع. والفنان الذي كان ينوي الزواج بريما تبين أنه نصاب وارتحل إلى روما بحجة الدراسة. وظهرت صورة المخطوف الذي عالجته من جراحه في إحدى الصحف، ورأت (دالية) الصورة، وكادت تربط بينها وبين المخطوف غير أن ذاكرتها لم تستطع أن تحدد من هو صاحب الصورة، وفي الأثناء تساور الشكوك خطيبها (أسامة) فكلما حاول الاتصال بها عن طريق الهاتف باءت محاولاته بالفشل والإخفاق الذريع. لقد حاول أن يتأكد بنفسه ما إذا كانت ما تزال تحبه أم أنها عادت سيرتها القديمة للشلة إياها التي عرفها فيها وزوجوه منها في نخب قيل على سبيل المزاح. وقطع إقامته في الخليج، وعاد إلى بيروت ليجد أباه وحده في الاستقبال. وأخيراً حاول استعادة (دالية) التي قابلته في شيء من الجفاء الذي لا تفسير له إلا أنها ترغب في الانفصال، مع أن الاقتران الرسمي لم يحدث بعد. وانتهت الخلافات بينهما إلى جريمة شروع في القتل: أسامة يحاول أن يقتل (دالية) بسكين المطبخ و(ريما) تدخل فجأة وتولول، ويهبّ الجيران لنجدة الفتاة، ويؤخذ أسامة للسجن، وفيه يتحول إلى شيخ يدعو خطيبته السابقة لارتداء الحجاب، وهذه الأخيرة تعيد إليه هديته ومعها ورقة الانفصال.

حذاء فان خوخ:

في الأثناء تبحث (دالية) عن حذاء قديم لها كانت تسميه حذاء فان خوخ نسبة إلى لوحة الفنان العالمي الشهير الذي قطع إحدى أذنيه تلبية لطلب حبيبته الجميلة. رأت أمها في المنام تخبرها بأن الحذاء موجود ضمن مجموعة من الأغراض في حجرة اتخذتها مستودعا في طابق التسوية في المستشفى. ولأن(دالية) تؤمن بالأحلام مثلما آمنت مضطرةً بالتنجيم، وقراءة الفنجان، فقد ذهبت من فورها إلى الغرفة المذكورة، وحاولت على الرغم من التعتيم المفروض على الطابق أن تفتح الباب.. وبعد لأي اهتدت إلى المفتاح، وفتحت الباب لتفاجأ بوجود الجريح الذي عالجته داخل الحجرة، جالسا على حافة السرير المعدني الوحيد، ونهض هو الآخر متأثرا بالمفاجأة.. لم يكنْ قد رآها غير تلك المرة التي جيء بها لإسعافه، أما هي فقد رأت وجهه الوسيم في الصورة.. إنه المخطوف نفسه، لتبدأ بعد هذه اللحظة علاقة جديدة. وتتواصل اللقاءات الحميمة بين (دالية) والمخطوف. تزوره نهاية كل أسبوع، وتقضي الليل معه على سرير واحد، ثم تعود إلى عملها في اليوم التالي. وعلى الرغم من المخاطر التي تتهدد مثل هذا الحب الجامح، إلا أنه يزداد قوةً وعنفاً بمرور الزمن

تحتل المرأة بؤرة الاهتمام في الرواية، فهي خطاب نسوي بالمعنى الدقيق للكلمة

يوما بعد يوم.. « وشهريار سجينٌ يلتمس الرجاء في شهرزاد الحرة.. دخلت عليه ذات مساء.. وكان جريحا نازفا ممدداً على الطاولة، ولما ألقت عليه تلك النظرة، وتأكد له أنها جاءت لإنقاذه استسلم بين راحتيها للمبضع... استسلم وأمنيته أنْ يفتح عينيه على وجهها العطوف...»

على أنها ظهرت في أفق الحجرة، فتحولت زنزانة الأسير إلى جنة موعودة « محبوبها من ناحيته بات لا يبالي بالخطر، إذ تحولت زنزانته في خلده إلى فردوس أليف.. « تلك هي المفارقة التي أحالت السجن إلى مكان مرغوب فيه. فهو يتمنى أن يطول اختطافه وأسره « لم يعد يشتهي سوى ملازمة جنة النعيم هذه. أن يبقى سجينا وهي سجانته. معشوقة في صدرها أمومة العالم، تمسّد شعره وكأنما هو وحيدها وهي أمه. لا غرابة في هذا فكل عاشق لمعشوقته أبٌ، وكل عاشقة أمٌّ، والعاشقون جميعا أطفال، يكويهم الفطام ويؤويهم الفصال، ويهدهم الرّجْع والرجوع في أرجوحة الهناء ولذيذ الفناء.»

وتصاب (دالية) بالصدمة عندما تتسلل ذات ليلة إلى الغرفة لتكتشف خلوها من الحبيب الأسير. فتسأل عن مكانه وأين يمكن أن يكونوا ذهبوا به ؟ هل قاموا بتصفيته وهو الذي اختطفوه ليبادلوه بمخطوف آخر يعتزمون تحريره.. أم أنهم أطلقوا سراحه وحرروه ؟ في الحالين هي الخاسرة الوحيدة. فأين يمكن أن تعثر عليه بعد ذلك وهو لن يستطيع العودة إليها في المشفى خيفة أن تفتضح العلاقة بين الاثنين. لكن الصدفة تأبى إلا أن تتدخل فقد أبلغتها إحدى الممرضات أنهم جاءوا بمخطوف آخر وأدخلوه إلى الحجرة. وفي زمن قصير جدا تكتشف (دالية) أن المخطوف الذي جاءوا به هو الجريح نفسه الذي سبق أن عالجته وعاشت معه أحلى اللحظات وأن المسألة لم تكن تتعدى التحقيق معه مرة أخرى. والآن اتضح لها أنها لا تستطيع الاستغناء عنه ولا تقدر على البقاء فريسة للخوف والقلق، فما أدراها أنهم لن يكرروا أخذه؟ لذا تقرر إخراجه من الحجرة وتحريره والهرب معه حيث السعادة الحقيقة بانتظار حبيبين تفاهما من خلال الجسد قبل أي شيء آخر. أحضرت له ملابس طبيب جراح وكمامة، وطلبت منه أن يكون جاهزا مستعدا عندما يشتد القصف، وتتطاير القذائف وتسقط الصواريخ وتطفأ الأنوار.. ففي مثل هذا الجو التدميري ثمة وقت للحب. ولن يلاحظ أحدٌ شيئا، لا أفراد المليشيات ولا المسلحون، ولا إداريو المشفى.. وأخيراً نجحا في التسلل وسط الأشلاء والجدران المنهارة، وصولا إلى السلالم، والمدخل، وغادرا نحو السيارة التي كانت تنتظرهما في طريقها إلى المطار هي بجواز سفر قانوني وهو بجواز مزيف.

سياق الأحداث يلفت النظر إلى أن هذه الرواية تجري وقائعها المتخيلة زمن الحرب الأهلية في لبنان

الخطاب النّسْويّ:

سياق الأحداث يلفت النظر إلى مسائل عدة، منها أنّ هذه الرواية تجري وقائعها المتخيلة زمن الحرب الأهلية في لبنان، وان بيروت هي فضاء الحوادث. وأن الساردة في الرواية امرأة كانت على علاقة ببطلة القصة (دالية) وزميلة لها في باريس. وأنها راوية من الدرجة الثانية فالراوي الحقيقي (الأول) هو دالية نفسها لكن الساردة تتكلم في الرواية نيابة عنها، وعن بقية الأشخاص. فالمسافة إذاً بين الساردة والبطلة مسافة قصيرة إن لم تكن معدومة، والمسافة بين القارىء والساردة أكثر ذرعا من تلك التي تفصل بينه وبين الأشخاص. لذا فإن القارىء مضطر للأخذ برواية الساردة للحوادث، وبالاطمئنان إلى أنها راوية لا يمكن أن يرتاب أحدٌ في صحّة ما ترويه، ومما زاد ذلك ترجيحا تلك الإشارة الواردة فيما بعد الفصل الأخير..

شيء آخر يحيلنا إليه العرض السابق لأبرز الحوادث، وهو أن المرأة تحتل بؤرة الاهتمام في الرواية، فهي خطاب نسوي، بالمعنى الدقيق للكلمة، وسنأتي على بيان ذلك في اللاحق من هذا البحث. ولكن قبل ذلك نشير إلى تعدد الشخصيات النسائية انطلاقا من (دالية) و(ريما) ومنصورة والأم ودنيا والساردة التي لا نعرف لها اسما فضلا عن البصارة. وليس في هذا العدد من الشخصيات النسوية من لا تحتل موقعا بارزا، ومن لا تؤدي دورا مؤثراً.

يضاف إلى ذلك أن الرواية تطرح موضوع الحب في زمن الحرب، حيث الشريط المتقطع من أصوات القذائف، والأنوار المطفأة، والجدران المتطايرة، والفضاء الذي يكسوه ما تراكم من الأبنية المنهارة، ، وقضبان الحديد المتلوية في اتجاهات مختلفة، وآثار الحفر هنا وهناك، والجثث المكدسة على هذا الرصيف أو ذاك.. في هذا المناخ العاصف الذي لا يأمن فيه الكائن على حياته يجد أناس وقتا لتبادل الحب وآخرون وقتا للعبث اللاهي في بيوت تتحول إلى ما يشبه نوادي القمار أو في زنزانة تتحول بفعل الحب إلى فردوس موعود استعادته مخطوفة ومخطوف ذات يوم فتشبثا بنعيمه الأبدي..

تلك مفارقات كثيرة توحي بها هذه الرواية المتقنة شكلا، وتعبيراً، مع أن مؤلفتها رجاء نعمة يكاد كثير من القراء المهتمين لا يسمعون بها، لكون الأوساط الأدبية قليلا ما تهتم بالموهوبين..

في بؤرة الحوادث:

سبق للقارىء أن لاحظ بلا ريب وضع المؤلفة للشخصية في بؤرة الحوادث، فحيثما ذكرت شخصية من الشخصيات كان الأمر يتعلق بصورة أو بأخرى بدالية. لا غروّ إذاً أن تبدأ القراءة النقدية بتوجيه النظر إلى هذه الشخصية اعتمادا على دورها الوظيفي في النص:

فهي التي ظهرت في (يوم الساحة) وهي التي رآها الفنان ورسم لها تلك الصورة (البورتريت) التي ملأت الصحف، وبسببها طبقت شهرته الآفاق.. ويبدأ الحب ينسج شرنقته حول الفتاة التي تقارب الثلاثين ربيعاً.. وكانت قد عادت لتوّها من باريس وبيدها شهادة في الطبّ البشري (تخصص جراحة نسائية) وهي واحدة بارزة في الطاقم الطبي الذي يعتمد عليه أبرز مستشفيات بيروت قبل أن تجعل منه الحرب الأهلية مستوصفا فقيراً أو كالمستوصف.

وتنفذ نظرات الساردة إلى أعماق (دالية) فتصف لنا من خلال مواقفها شدة تعلقها بالفنان الذي لم تعرفه حتى الآن. لكنها في الواقع لم تكن تتعلق به بقدر ما كانت تتعلق بنفسها، فمن خلال لوحاته، وحديثه عن الجمال الغجري التائه، وعن عينيها الواسعتين، ونظرتها المستحوذة، انفتح لها درب مما يفضي إلى ما يعرف في علم النفس بغرور الأنثى. لكن هذا الغرور سرعان ما يتلاشى، ويتبخر، حين يفْجَأها الموقف الجافي من الفنان. وتهوي في حفرة من اليأس عميقة، بلا قرار، عندما يستبدل بها أختها(ريما) التي هي، على الرغم من جمالها الأخاذ، شبه معوقة في العقل، واللسان. هذا الموقف يبدد ثقتها بنفسها وبالعالم، فكيف

يفضل وهو الذواقة المتفنن أختها عليها بعد الذي كان من حديثه عن جمالها المطلق الملائكي؟ ألم يكن صادقا عندما اتخذ منها ربّة إلهامه؟ أم أنه كاذب حين مال إلى (ريما) ولم يمل إليها هي على الإطلاق؟

بسبب ذلك فقدت (دالية) كل تحفظ كانت تتصف به، وانهارت أمام العشيق السادي المهمش، خريج الحانات، وأندية القمار، وسلمت نفسها له، أو تركته، بكلمة أدق، يضربُها بشدة، ويعيث بجسدها مثلما يشاء، كأنها تعاقبُ نفسها على ما كانت تتوهم أنه حب.

في هذه الرواية يقف الأشخاص على حائط هشّ بين العقل والجنون. العاشق مجنون، وأسامة الذي ارتضته خطيبا مجنون هو الآخر. ريما هي الأخرى تقف على بعد خطوة واحدة من الجنون الحقيقي.. البصارة التي تحملق في الحائط الداجي تواصل جنونها، وهي تتحدث عن العاشق الغائب الذي ستلقاه (دالية) عما قريب. الأم التي اجتازت الخط الأحمر الفاصل بين العقل والجنون عندما تركت لجراح مبتدىء يدّعي القدرة على استبدال الشرايين الصناعية الجديدة بالمسدودة دون أن يرفضها الجسم، فكانت النتيجة دخولها في غيبوبة انتهت بها إلى حيث يكون الكفن، والقبرُ، والدفن.

الكل في هذه الرواية يعاني الجنون، ولا شكّ في أن (دالية) واحدة من هذا اللفيف. فقد رفض العاشق الذي كان يفضلها غيرَ بِكْر الزواج بها مدعياً الوفاء لخطيبته؟ فتقتله بسكين المطبخ. وتتابع التحقيقات في الجريمة، وحكاية الباروكة التي سقطت عن رأسها عند الهروب. وتنضم بعيد ذلك إلى مجموعة (شلة) من الأشخاص الهامشيين الذي يلتقون في بيوتهم ويسهرون حتى الصباح، يتعاطون الكحول، والحشيش، ويرقصون، ويغنون.. وهذا المنزلق الذي انحدرت نحوه كان ردّ فعل دفع بها أيضاً إلى شيء آخر، وهو القبول بأسامة خطيباً نزولا عند رغبة الشلة. وكان ما كان من تطور علاقتهما التي انتهت مثلما تقدم بجنون يقود إلى جنون آخر محاولة قتل وأسامة يدخل السجن و(دالية) تسقط الدعوى...امرأة كانت تعيش على حافة القلق والتوتر ترى ما حولها من تناقضات شديدة فلا تستطيع التفكير باتجاه واحد، لذا تنخرط في حركة الدفاع عن المرأة.. وعن الأطفال غيْر الشرعيّين.. وتتخذ موقفاً من جرائم الشرف.. فهي أي تلك الجرائم دليلٌ دامغ على أن الشرق لم يخرج بعدُ من العصور الوسطى. والرائدات أمثال هدى شعراوي نزعْنَ (الشادور) قبل مئة عام، واليوم يعدنَ إليه بأيديهنّ ضاربات عرض الحائط بجلّ ما اكتسبته المرأة من مكاسب، ومواقع.

وبعد أن أنشأت عيادة خاصة تدفقت إليها فتياتٌ يردن إصلاح ما أفسده الحب، والعودة إلى العذرية المفقودة. في هذه الأجواء اكتشفت (دالية) أن كل الناس يعيشون بعدة وجوه. تقول لها إحداهنّ:

« زمن القداسة ولّى يا دكتورة. والصدق في هذه المسألة جريمة ترتكبها الفتاة بحق العريس. إذ تنزل به الجرح الذي لا شفاء منه. سيأتي يوم يتذكر فيه الناس هذا تذكرهم شريعة حمورابي. لكنْ إلى أنْ يحدث هذا فلنستمتع بما وهبنا إياه الخالق.. ولننعم بتقدّم الطبّ، وبهذه العملية التي اهتدى إليها.. التي من شأنها أنْ توزع السعادة على الجميع: في أجمل مناسبات العمر، أهلي يستقبلون اليوم التالي مرفوعي الرأس.. وأنا أجلس على العرش جلوسَ أميرة.. لا خوف.. لا قلق.. لا تساؤلات.. وحين يختلي بي عريسي.. لك أن تتخيلي كمْ سيزداد بي هوىً... امتناناً لهذا الشرف العظيم الذي وهبته إياه.

إذ ذاك تفهم(دالية) الواقع على حقيقته. إنه واقعٌ أغرب من الخيال، وأشد تخييلا من العجائب. لذا تنزلق أكثر فأكثر.

وبعد أن تنفصل عن أسامة، الذي تحول إلى درويش في السجن يكاد لا يرفع جبينه عن سجادة الصلاة، تقع في إشكالية جديدة. تجتازها بإرادة حديدية من فولاذ. فقد أحبت المخطوف وتحاورت معه حوار العيون للعيون، والجسد للجسد.. ولا شيء آخر. امرأة تجري وراء اللذة، من غير أن تعرف المصدر الذي تأتيها منه، ورجل ينقاد هو الآخر للذته، فهي التي تنقذه، من التصفية، على أيدي خاطفيه، وتخرجه من غيابة الأسر، وتطلق جناحيه ليرفرف متحرراً خارج العالم المليء بالقيود، والأصفاد. ولذلك تدوس (دالية) على كل شيء، ترفض الزواج الذي يحيلها إلى دمية بعد أن لم تعدّ الأسرة تكفل لأفرادها الحد الأدنى من السعادة. وتتخلى عن بيروت الفن، والصحافة، والمثقفين، لأنها تكتشف أن كل شيء في ذلك زائفٌ مثل أوراق نقدية ملغاة، أو طوابع بريدية مستعملة سودتها الأختام.

اهتمام المرأة بذاتها هو ما تحرص عليه (دالية). كانت من قبل تؤكد أنها لن تترك بيروت ما دامت أختها (ريما) لم تتزوج، ولكنّ (ريما) خطبت لعازف موسيقي بائس وكادت تفقد عقلها بعد حادثة السكين، والأب لم يستطع أن يتزوج من (منصورة)؛ فهو يهيء نفسه لبدء الرحلة إلى العالم الآخر.. فقد أعدّ كفنه من القماش الأبيض بيده. العالم كله لم يعد قادراً على اجتذاب (دالية) فتقرر الرحيل في حركة رامزة، وكأنها تقول: إذا أردت الحرية والسعادة فابحث لنفسك عن مكان آخر غير بيروت. ألا تذكرنا هذه الفكرة برحيل البطل في شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف عندما أيقن أن البقاء في المشرق هو المرض ودواؤه في فينا أو باريس.

استخدمت المؤلفة بطبيعة الحال وسائل عدة، وتقنيات وصفية، وتحليلية متباينة لنحت ملامح هذه المرأة. منها السرد المباشر، والوصف، والتعليق، لكنها ركزت على التحليل الوظيفي أكثر من غيره. فتكرار العلاقات في حياة دالية: علاقة ثم إخفاق.. فعلاقة ثم إخفاق.. وهكذا.. تبيّن لنا بعض مقومات هذه الشخصية القلقة المتوترة. لجأت أيضاً إلى الأحلام والكوابيس وإلى الحوار الذي ينطق بالكثير من التفاصيل المبينة عما تؤمن به (دالية) وتتخذه من مواقف.

من المركز إلى الأطراف:

قد يكون التركيز على شخصية (دالية) كبيراً، والتركيز على شخصية (ريما) أقلّ نسبيا، فإذا كانت دالية قد شغلت مركز البؤرة في الحوادث، فإن ريما شغلت مركزا آخر على المحيط. فحيثما ذكرت (دالية) وأفعالها التفتت الراوية إلى (ريما).. ولم يكن غريبا أن يتحول الرسام الثري عن(دالية) إلى (ريما) وأن تدب الغيرة في قلب إحدى الأختين لأن من كانت تتوهم أنه معجبٌ بها يميل نحو الأخرى. بيد أن ريما في هذه الرواية شخصية تجمع في تكوينها الغريب كله والعجيب. فمنذ ولادتها بهرت الآخرين بما تتماز به من الحسن الفائق، والجمال الأخاذ، حتى لقد انهال عليها الخطاب وهي

استخدمت المؤلفة وسائل عدة وتقنيات وصفية وتحليلية متباينة لنحت ملامح هذه المرأة البطلة

صغيرة كأنما يريدون أن يحتجزوها لأبنائهم قبل أن تكبر مثلما يحتجز السياح غرفا وأسرة لهم في الفنادق قبل أن يتخذوا قرارهم في السفر. وعندما تكبر، وترتدي المايوه البكيني، وتذهب إلى الشاطيء في موكب من النساء، الكل يتلفت إليها، وينشغل بها عن غيرها. وفي المدرسة يتبين أنها غير قادرة على مواصلة التعلم، والمضي في الدراسة الأكاديمية العادية. فهي لا تستطيع التقدم في مساق اللغة أو الحساب ولا في المساقات الأخرى. وقدرتها على الكلام محدودة، وإن تكلمت بدا صوتها وكلامها أقرب إلى كلام الأطفال، وأصواتهم. وفي المدرسة الأمريكية التي تهتم بالمواهب والميول تبيّن أنها تستطيع أن تواصل التعليم بشرط أن يكون ذلك في مجال الموسيقى، والتمثيل المسرحي، والرقص. فيا لها من مفارقة: تبرع في العزف على البيانو، وفي أداء الأدوار المسرحية، والرقص، وهي لا تستطيع أن تتكلم إلا بشق النفس.

ويبدو أن ابن عمها إبراهيم الذي كان قد سافر إلى كندا للدراسة، وطلب والدها يده من أخيه نور الدين لـ (ريما)، يبدو أن أخباره قد انقطعت. فلم تعد الساردة إلى ذكره بعد ذلك المشهد الكوميدي الذي انتهى بموافقة نور الدين على تزويج ولده إبراهيم من (ريما) الصغيرة صاحبة الجمال الأخاذ الذي يكاد لا يصدق. أما المفاجأة اللافتة فقد بدأت مع رؤية الفنان الثري لريما وتقدمه طالبا يد الحسناء، وموافقة الجميع، وبدأ الإعداد للعرس. وفي الأثناء تموت الأم مثلما مرّ، ويشتد القصف في الحرب الأهلية، ويقع لـ (دالية) ما يقع مع العشيق السادي أولا، وأسامة شبه المجنون لاحقاً.. ويسافر الفنان إلى روما للدراسة مجدداً بعثته عاما بعد آخر ليتضح في نهاية الأمر أنه نصّاب. وأنه لم يكن راغبا في الزواج أصلا وكأنما وكده أن يبث الاضطراب في الأسرة. ولـ(ريما) حالاتٌ تقدم فيها على مفاجآت كالاختفاء بعد إلقاء القبض على (أسامة) والنوم في شقة العازف الذي حل بدلا من الفنان النصاب. وهي تعتقد أنها بنومها في سريره تكون قد تزوجت فعلاً. هذه الشخصية كتلة من التناقضات القصية. تارة تحركها الأحلام وطورا تحركها السذاجة وفي طور آخر هي مريضة أو قلقة أو متوترة في حاجة أبدا للرعاية كأنما خلقها الله لتكون نقيضا لـ (دالية) صاحبة الشخصية الصلبة القوية التي تجري وراء رغباتها، متحدية ظروف القصف والحرب والعادات والتقاليد فلا تستجيب إلا لما تمليه عليها ذاتها، وإذا ضعفت، في موقف ما، أو ترددت، سرعان ما تصغي إلى صوت العقل والقلب، وتختار ما تعتقد أنه الأصح. فهي بطلة بالمعنى الدقيق للكلمة، خلافاً لـ (ريما) التي تمثل مشكلة للأسرة أولا، ومشكلة لـ (دالية) ومشكلة للمجتمع والقانون حتى المأذون الشرعي، عندما أراد عقد قرانها على العازف الشاب، فوجيء بطريقتها في نطق القبول.

تقوم الرواية على حبكة مزدوجة تتعلق الاولى بـ دالية وعلاقات الدائرة التي تدور فيها وحولها والثانية بـ ريمام ومسارها المتعثر في كل شيء

باستثناء (دالية) و(ريما) تعد الشخصيات النسوية الأخرى شخصيات ثابتة، أدوارها تستمد أهميتها مما أسندته الكاتبة لهاتين الشخصيتين. حتى ريما يمكن اعتبارها شخصية ثابتة Flat character أو مسطحة فهي لا تنمو ولا تتغير على الرغم من تراكم الحوادث، ومرور الزمن.. كأنها تجسيد لما يعرف في علم النفس باسم النكوص، وهو ثبات الإنسان عند مرحلة من مراحل الطفولة غير مستجيب لتبعات النمو البيولوجي. وهي من الناحية الدلالية رمز مدلوله أن الجمال الذي يجلب الأنظار، ويبهر الأبصار، قد يصبح عبئا على صاحبه، وعلى غيره، ولا سيما إذا كان هذا الجميل ممن لا يمتلكون المقومات التي تحقق له التوازن النفسي، والعقلي، والجسدي. فريما حسناء ولكنها شبه معوقة، وشبه متخلفة عقلياً، وممارساتها أقرب إلى الجنون.

حبكة مزدوجة

ولعل القارىء قد تنبه من العرض السابق إلى أن الرواية تقوم على حبكة مزدوجة، الأولى تتعلق بدالية، وعلاقات الدائرة التي تدور فيها وحولها. والثانية تتعلق (بريما) ومسارها المتعثر في كل شيء على الرغم من جمالها الفاتن. وهاتان الحبكتان تسيران متوازيتين، لكنهما تتقاطعان مرة واحدة عندما يستبدل الرسام (ريما) بدالية. ويقرر الزواج منها ولو من باب استغلال الموقف ليكسب الوقت قبل أن يذهب إلى روما لمتابعة الدراسة.

وعلى كل حال فإن المؤلفة تريد بهاتين الحبكتين تأكيد الفكرة التي انطلقت منها وهي أن المثقفين والمهمّشين والفنانين والأطباء والممرضين والمهنيين على السواء في هذا المجتمع الذي أفرزته الحرب الأهلية إن ساغ التعبير يعيشون بأقنعة، ولكل منهم وجوهٌ عدة كلما أراد الظهور بواحد منها ارتدى القناع المناسب، أما الأشخاص الذين لا يلجؤون إلى التزييف والقناع فهم يطحنون تحت عجلة الحياة التي لا تفتأ تدور. والأقنعة ليست قاصرة على النساء في الرواية فالرجال لكل منهم قناعه. والمرأة أكثر تناقضا من الرجل، فهي، في الوقت الذي تطالب فيه بالمساواة، تسعى بنفسها للدخول في العبودية، تارة بذرائع دينية، وتارة تمشيا مع العادات والتقاليد. وهنا يتداخل محتوى الرواية ذو الطبيعة السيكولوجية بالجانب الاجتماعي والنسوي.

فدالية حاولت السير في هذا الاتجاه، غير أن التجربة الميدانية والخبرة، في التطبيق، أثبتا لها أن المرأة في بيروت، وغير بيروت، هي بنفسها من تسعى لوأد التجربة، والتضحية بالمكتسبات، والتنازل عن حريتها الخاصّة. وهي سيدة من تزيف حتى في الإطار الذي تقدسه وهو مؤسسة الزوجية. فهي لا تصدق أنّ السعادة الزوجية يمكن أن تبنى على الخديعة أو المكر أو التزييف. مثلما لا تستطيع أن تصدق بان في الدنيا أطفالا غير شرعيين. أو أن جريمة ما يمكن أن ترتكب بدواعي الحفاظ على الشرف. فالجريمة هي أن تسمي الطفل طفلا غير شرعي. والجريمة هي أن يُسْمح للأخ أن يذبح أخته، والتهاون معه، والاكتفاء بالأحكام المخففة، بحجة الإقدام على ذلك بدافع النخوة.. أو الحفاظ على العرض.. نقيا مصونا! في حين يظل الفاعل من الرجال حرا طليقا لا يُسْأل ولا يُعاقب بل ربما ترك يزْهو بفروسيته وفعلته. ومثل هذه الأطروحة، في الرأي، تقود (دالية) لكتابة مقالات، وإنشاء عيادة للإسهام في التزييف (على أصوله) فهي تعيش في مجتمع أفراده مطالبون بالتزييف مثلما هم مطالبون بالزواج. ألا تستحق تلك التجربة تذكرة سفر، ورحيلا بالطائرة عن هذا العالم الذي ما يزال يحيا في عصوره الوسطى؟

* كاتب وأكاديمي من الأردن

المصادر والمراجع

- رجاء نعمة: حرير صاخب، دار الساقي، بيروت ولندن، ط١، ٢٠٠١ ص ٨.

حداثة جماعة مجلة «شعر» بين التأصيل العربي والمؤثر الغربي

أ. أحسن مزدور *

عرف الشعر العربي المعاصر قبل مرحلة التطور التي يعيشها محاولات التجديد منذ مطلع القرن الماضي، وهي محاولات وان بدأت محتشمة الا انها ما انفكت أن انطلقت بشجاعة منقطعة النظير في تاريخ تطور الشعر العربي، قادها افراد وجماعات في محاولة جادة للخروج من النمطية الموروثة والتحدد من النزعة الماضوية نحو نزعة جدية، قادها شعراء ونقاد طليعيون يؤمنون بضرورة التغيير في الاطر والمضامين بما يتوافق وروح العصر الذي يظلهم.

تقاسم شرف قيادة هذه المغامرة أقطاب توزعت على مناطق داخل الوطن العربي وخارجه منها جماعة الديوان وأبولو في مصر وشعراء المهجر في امريكا وحركة الشعر في بغداد وجماعة مجلة شعر في لبنان. ولعل هذه الأخيرة هي أجرأ هذه الجماعات في دفع حركة التجديد الى الأمام من خلال تحررها في تخطي الموروث وتجاوزها للماضي ورنوها إلى ما وراء البحر.

بدأت حركة مجلة شعر مسيرتها الانخلاعية مع عودة الشاعر يوسف الخال من مهجره بأمريكا الى بيروت سنة ١٩٥٦، وفي حلمه ان ينشئ مجلة تؤسس لحركة الشعر الحر، وتقود حركة شعرية حداثوية مثيلة لما اضطلعت به مجلة poetry، التي كان يوجهها الشاعر ازرا باوند في الشعر الامريكي.

وجد الخال في «الندوة» الثقافية للحزب القومي الاجتماعي السوري - التي كان أدونيس وكيلها - المحيط الانتلجنسي الرافد لتحقيق حلمه حيث كان يقاسمهم الموقف من القومية العربية والماركسية، فكان «معظم العاملين والمساهمين في مجلة «شعر» من اعضاء الحزب»(١)، الا ان انفجار ازمة الحزب الشهيرة عام ١٩٥٧، دفع الخال وأدونيس إلى الاستقلال بالمجلة كلية عنه»(٢).

يقول نذير نعيمة أحد مؤسسي مجلة «شعر» حول بدايات المجلة «كل ما في الأمر أن الخال الذي عاد في أواسط الخمسينيات من الولايات المتحدة، حيث كان يتولى لسنين تحرير صحيفة «الهدى» المهجرية، كان قد أخذ بالتحولات شبه الانقلابية التي عرفها الشعر الإنجليزي على يد طائفة من شعراء الحداثة، وعلى رأسهم ازرا باوند، فشاء هو الآخر بعد أن كانت قد صدرت له مجموعة «الحرية» ومسرحيته الشعرية «هيروديا» ان ينقلب شعرياً على نفسه أولاً وعلى الموروث الشعري العربي حتى الخمسينيات ثانياً، فألحت عليه فكرة أن يصدر مجلة باسم «شعر» تكون بالمقابل بالعربية مبدأ ومنهجاً لمجلة poetry الإنجليزية»(٣).

كانت الغاية اذن من مشروع مجلة «شعر» هو احداث ثورة في الشعر العربي غايتها تجديد وتحديث الشعر العربي ومسايرته للحركة التجديدية الحداثية في الغرب.

جاء العدد الأول من المجلة ليحدد في افتتاحيته مفهوم المجلة للشعر اتكأ فيه الخال على رأي الشاعر الأمريكي ارشيبولد مكليس في فن الشعر حيث جاء فيها «يسود بلا ريب، الرأي أن الشعر، مهما كان في الماضي، ليس اليوم، موضوع اهتمام رئيسي لجيل مضطرب بائس، الحقيقة عندي هي خلاف ذلك تماماً»(٤). ثم ينتقل إلى توضيح علاقة الشعر بالحياة، خاصة وهو يرى في من حوله في لبنان والوطن العربي من يدعو إلى الالتزام بقضايا الأمة في جميع مناحي الحياة، فيقول مؤكداً ان الشعر وحده يستطيع أن يجعل الإنسان يغوص في الحياة بأتم معنى كلمة حياة «علاقة الشعر بالحياة هي العلاقة التي وصفها أرسطو والتي عاد إليها ووردزورث أداة للإدراك الحسي، في وسعها أن تعمل الحقيقة، لا الحقيقة الفردية والمحلية، بل العامة والعاملة.. حية إلى القلب عن طريق الحماس العاطفي»(٥). ثم يضيف مؤكداً على صلة الشعر بالحياة «الشعر يبقى إلى أن يثبت السيكولوجيون دعواهم. الأداة الوحيدة التي به يستطيع الإنسان كفرد، كشخص، ككائن حي وحيد واثق ومضطر إلى الوثوق بما يجابهه هو نفسه، أن يدرك اختياره فيعرف نفسه.. للذين لهم دين، قد يكشف الأسباب فيما وراء الأسباب، وعلم الأخلاق والفلسفة قد يفرضان عموميتهما،

لكن الشعر وحده يستطيع السماح للإنسان الفرد كإنسان بالدخول مباشرة الى اختيار الحياة الفردي الحي»(٦).

يلح هنا الخال على محورية الإنسان في الشعر الذي يبشر به ويدعو إليه، وهو يشير في هذا السياق إلى الرد على الماركسيين الذين «يعتبرون الحداثة تعبيراً عن انحلال الثقافة البرجوازية، يحاول بواسطتها الفنان أن يتغلب على آثار تحجر الثقافة بعزل نفسه ضمن جماعة الفنانين»(٧).

يؤكد الخال على رفضه المطلق لمبدأ الالتزام الذي يجعل من الشاعر مصلحاً اجتماعياً أو قائداً يحل مشاكل أمته وشعبه أو نبياً يأخذ بيد الأتباع إلى بر الأمان «فليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر في زمن كزمننا كتابة الشعر «السياسي» أو محاولة حل مشاكل عصرهم بل عليهم ممارسة فنهم لأجل أغراضه ومستلزماته، مدركين أنه إنما بواسطة فنهم لامست الحياة حياة البعض هنا في الماضي وقد تفعل أيضاً في المستقبل»(٨).

الواضح في هذه الافتتاحية أن الشعر الذي تدعو إليه حركة مجلة «شعر» هو شعر التجربة الذاتية من منطلق أن الدلالة الأساسية للإبداع الفني ليست في تغيير العالم حوله، باسم دعوة سياسية أيديولوجية أو مثل اجتماعي أعلى، بل في تغيير وسيلة وصف العالم أو رؤيته.

ومفهوم الشعر بهذا المعنى يتفق والمحاضرة التي ألقاها الخال في الندوة اللبنانية عام ١٩٥٧ والتي تعد بياناً للتجمع، وفيها هاجم الخال حاضر الشعر اللبناني واعتبره شعراً متخلفاً عن روح العصر الحديث، وهو تخلف يعكس الجمود الفكري على ما ورثه عن الأسلاف، وانتهى إلى الدعوة إلى شعر لبناني طليعي تجريبي يقوم على أسس حددها على النحو التالي:

«- التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشعر بجميع كيانه.

- إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها، بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

- استخدام الصور الحية - من وصفية أو ذهنية - حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه والاستعارة والتجريد اللفظي، والفذلكة لبيانية، فليس لدى الشاعر المعاصر كالصور القائمة في التاريخ أو الحياة وما يتبعها من تداعي نفسي يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية.



لــــــوركـــــا

القصيدة التي يدعو اليها «الخال» قصيدة حديثة في شكلها ومضمونها وليس القصيدة في مبناها ومعناها

- تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة.

- الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

- الإنسان، في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير، كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشاعر الخالد العظيم.

- وعي التراث الروحي - العقلي العربي، وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة كما هي دون خوف أو مسايرة أو تردد.

- الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها ادباء العالم، فعلى الشاعر اللبناني الحديث ألا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديماً بالنسبة للأدب الإغريقي.

- الامتزاج بروح الشعب، بالطبيعة فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة»(٩).



الملاحظ أن القصيدة التي يدعو إليها الخال قصيدة حديثة في شكلها ومضمونها، بل إن التصور في مجمله حديث، يختلف كل الاختلاف عن التصور التقليدي للقصيدة العربية، وهو تصور متكامل يمس القصيدة في مبناها ومعناها، فهو يدعو إلى التعبير عن صدق التجربة الشعورية وينقلها باللغة المستمدة منها أي بلغة العصر، وأن لا يتقيد الشاعر بالأوزان التقليدية فلكل تجربة شعرية ايقاعها المتولد منها، وأن يكون موضوع التجربة الانسان. اما ما اتصل بالتراث، فعلى أن الشاعر ان يقرأه قراءة جديدة مع ضرورة تحرره من كل قيد سواء اتصل ذلك بالتراث العربي او الانساني. ويدعو الشاعر

العربي الى الانفتاح على التجارب الشعرية العالمية والإفادة منها. هذه القضايا التي أثارها الخال ودعا إليها في محاضرته هي القضايا التي اثارتها مجلة حركة «شعر» ودعت اليها ودافعت عنها على مدى اثنتي عشرة سنة، وهي تتلخص في عناوين يمكن حصرها في ما يلي (مفهوم الشعر، لغة الشعر، موسيقى الشعر، مضامين الشعر، قصيدة النثر، حرية الشاعر).

١- الشكل والمضمون

أ- اللغة الشعرية:

أشرنا فيما سبق إلى أن محاضرة يوسف الخال التي ألقاها في «الندوة» اللبنانية سنة ١٩٥٧، كانت بمنزلة بيان حركة مجلة «شعر»، فجاءت إصدارات المجلة التي بلغ عددها أربعين عدداً متمشية مع هذا البيان سواء في تنظيراتها التي أسهم فيها الخال وأدونيس وأنسي الحاج ونديم نعيمة و غيرهم، أو في القصائد التي نشرتها، حيث كانت فضاء للشعر الجديد المتحرر من كل القيود التي ورثتها عن القصيدة التقليدية.

واللغة الشعرية تعد من أهم القضايا التي كان للحركة رأي فيها بوصفها وسيلة التعبير الشعري، بل لأنها في الشعر تتحول الى فعل يجعل منها غاية في حد ذاتها. فغاية اللغة في الشعر ليست الايصال وحسب بل كيفيته، ولأننا نفكر باللغة كان يجب أن تتفق في الشعر طرائق التفكير مع طرائق التعبير، وكان يجب أن يعبر كل شاعر عن عصره بلغة عصره، وهو ما اشار اليه الخال في بيانه.



فقد دعا الى «ابدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب»(١٠). واللغة التي يدعو إليها، هي لغة الاستخدام اليومي، واللغة الحية بهذا المعنى ليست هي اللغة العربية الفصحى، بل هي لغة العربي المعاصر التي يعيش بها يومه، ويقضي بها حاجته «لغة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب» على حد قوله.

وقد أكد الخال هذه الدعوة بشيء من التفصيل وشجاعة في الطرح أكثر من مرة. ففي سياق حديثه - في الافتتاحية - عن التصور الشعري الحداثي لحركة مجلة «شعر» يقول: «هو في التجربة لا في الشكل، مع العلم أن التجربة الجديدة تفرض التعبير الحي الجديد. وبالحي هنا نعني قبل كل شيء، التجاوب مع روح العصر من حيث التجربة والتمشي مع تطور اللغة من حيث التعبير»(١١).

اللغة الشعرية تعد من اهم القضايا التي كان للحركة رأي فيها بوصفها وسيلة التعبير الشعري الذي يتحول الى فعل يجعل منها غاية في حد ذاتها

لا شك أن كل تجربة جديدة تستدعي وسائل تعبيرية جديدة أيضاً، فلا يعقل أن نعبر عن تجربة معاصرة بلغة غير لغة هذه التجربة، اللهم إلا إذا ترجمنا هذه التجربة إلى لغة غير اللغة التي ولدت معها، والمقصود باللغة الأخرى ليس اللغة الأجنبية، كما قد نعتقد وإنما المقصود بها عند الخال هي العربية الفصيحة، فالتعبير الحي كما عبر عنه الخال هو التعبير المتجاوب مع روح العصر، فكما أن الشاعر الجاهلي كانت لغته تعبر عن روح عصره، كذلك على الشاعر المعاصر أن يعبر باللغة التي جرب بها الحياة.

تأخذ لغة الشعر عند الخال أهمية كبرى في تنظيره للشعر الحداثي، فيكرر موقفه السابق في أكثر من مناسبة، مؤكداً أن أساليب التعبير التقليدية في الشعر العربي المعاصر لم تعد كافية، وأن على الشاعر العربي المعاصر أن يخلق أساليب حديثة للتعبير عن مضامين حياتنا الحديثة أو العلاقة بالحياة الحديثة(١٢).

واضح إذن أن الخال يدعو الشاعر المعاصر الحداثي إلى استخدام لغة حديثة، لغة حية متطورة، لغة مستمدة من صميم التجربة ومن الحياة. فماذا يعني الخال من وراء كل هذا؟ وأية لغة بالضبط يدعو إليها؟

ليس سراً أن نقول إن الخال يدعو إلى استخدام العامية في الإبداع الشعري، فقد أكد على ذلك بالقول والفعل. ففي العدد الأول من أعداد مجلة «شعر» نشرت للشاعر اللبناني ميشيل طراد قصيدة باللغة العامية عنوانها «كزبي»(١٣). كما نشرت بعد ذلك مراجعة للخال لديوان «دولاب» للشاعر نفسه، وكانت المراجعة باللهجة اللبنانية(١٤). وهو ما يعني أن العامية عند الخال ليست هي لغة الإبداع الشعري وحسب، بل هي لغة الأدب عامة.

والحق أن الدعوة إلى استخدام اللهجة المحلية قد ظهرت كتيار عام في الوطن العربي في فترات متزامنة حيث برزت أصوات تدعو إلى استخدام اللهجة المحلية بدلاً من العربية الفصحى في مصر والعراق وبلاد الشام، وفي هذه الأخيرة رفع لواء هذه الدعوة سعيد عقل زعيم الحزب القومي الاجتماعي السوري، والتي كان لها صدى أكبر في لبنان بعد أحداث ١٩٥٨(١٥). وكان بعض المشرفين على مجلة «شعر» يناصرون هذه الدعوة وعلى رأسهم يوسف الخال.

والحق أيضاً أن أعضاء جماعة «شعر» لم يكونوا على رأي واحد في هذه القضية، ولعل من الأسباب التي أدت إلى أزمة المجلة سنة ١٩٤٦، وانسحاب أدونيس وقبله خليل حاوي يعود بالدرجة لأولى الى اختلاف التصور لدى جماعة شعر حول موضوع اللغة. فقد كان «هناك خلاف نشب بين أوساط المثقفين تجاه تبني الخال اللغة المحكية، وأدان الفصحى في حين نجد سعيد عقل الذي تبنى اللهجة اللبنانية والأحرف اللاتينية في كتابه «يارا» طالب باللغة المحكية التي يلجأ إليها المثقفون العرب في مجال التعبير والكتابة»(١٦).

وإذا كان جبرا إبراهيم جبرا أقل حدة من الخال في تبني اللهجة العامية في

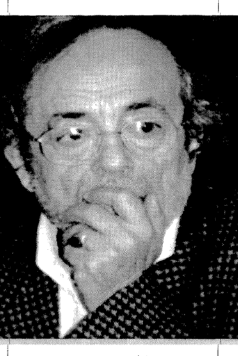
دعوته إلى لغة وسطى تتأسس من إفصاح العامية(١٧)، فإننا نجد اتجاهاً ثالثاً يرفض هذه الدعوة جملة وتفصيلاً ومنهم نازك الملائكة، التي نشرت مقالاً وجهت فيه نقداً عنيفاً للتجاوزات اللغوية والنحوية الملحوظة في الشعر الحديث، قدمت فيه أمثلة مأخوذة من أعمال تجمع «شعر»(١٨).

أما أدونيس الذي انسحب من المجلة، فموقفه من اللغة يشكل تياراً آخر يفهم من سياق موقفه من التراث عامة. فهو بالرغم من أنه تناغم مع الدعوة إلى اللغة المحكية، أو ما يسمى تيار الواقعية اللغوية الذي تزعمه الخال، فحاول أن يدخل بعض المفردات العامية في السياق الرؤيوي للغته الشعرية العليا، بل اخترق بعض القواعد اللغوية في اللغة الفصحى مثل إدخال «يا» على الاسم الموصول في «يا التي» أو إدخلها على الاسم المعرف بـ«ال» مثل «يا لجراح» إلا أن تناغم أدونيس مع ذلك كان محدوداً(١٩)، بحيث لم يسجل عليه أي تلميح أو تصريح يدعو فيه إلى تبني العامية في الإبداع الأدبي بوجه عام، أما ما ورد في أشعاره - على قلته - فهو يورده من باب التجريب، وزيادة فعالية التعبير، وهو ما كان يفعله كبار الشعراء أيضاً.

وبالمقابل كان أدونيس ولا يزال - في تنظيره للقصيدة العربية الجديدة - ينكر على الشاعر المعاصر التعبير عن تجربته بلغة شعراء العصور السابقة، انطلاقاً من إيمانه بأن اللغة ليست «وسيلة تعبير وحسب، وإنما هي أيضاً طريقة تفكير»(٢٠)، وبالتالي إذا كانت طريقة تفكير الشاعر المعاصر تختلف عن طريقة تفكير القدامى، فلا بد أن تحمل هذا الفكر لغة مختلفة في دلالتها عن لغة الأسلاف، ومن هنا وجدنا أدونيس يربط بين اللغة والثقافة والواقع، فإذا كان الشاعر أو الجماهير تعيش بثقافة موروثة عن الأسلاف، فبالضرورة أن تعبر عن تلك الثقافة باللغة التي صيغت بها، فينعكس ذلك على واقعها فتكون «حياتها استمراراً لحياة السلف.. أو ماض يتطاول.

ليس همها أن تبتكر، بل ان تتشبه. في حين لا زمان إلا لمن يبتكر»(٢١)، ومن أجل ذلك دعا أدونيس إلى الثورة على هذا الثلاثي؛ لغة وثقافة وواقعاً وبعبارة أخرى الثورة على «صلته بالموروث»، وهي ليست «صلة إحياء وتمجيد» كما فعل الإحيائيون، وبعض الذين عاصروه «وإنما هي صلة نقد وتحليل وتجاوز»(٢٢).

لا يجب أن يفهم من دعوة أدونيس أنه يريد بهذا استبدال اللغة العربية الفصيحة باللهجة المحلية، وإنما أراد أن تكون مفردات


ادونيس

يجب ان لا يفهم من دعوة ادونيس انه يريد استبدال اللغة العربية الفصيحة باللهجة المحلية، بل اراد ان تكون مفردات اللغة بيضاء مفرغة من دلالاتها

هذه اللغة بيضاء مفرغة من دلالاتها التي اكتسبتها عبر الزمن، وشحنها بدلالات التجربة الراهنة. وهكذا تصبح الكلمة فعلاً لا «ماضي له»، وهي اللغة في درجة الصفر كما يسميها رولان بارث، وبذا يكون الفرق الأساسي بين اللغتين «القديمة» و«الحديثة» هو أن المعنى في اللغة القديمة موجود مسبقاً، والكاتب يصوغه بشكل جديد. لكن المعنى في اللغة الحديثة «الثورية» ينشأ في الكتابة وبعدها(٢٣)

كما أن أدونيس لم يجار زميله في مجلة «شعر» في تبشيره بالعامية، بل دافع عن الفصحى بحرارة ونعت من يدعو إلى العامية بالجهل حيث يقول: «يدور كلام كثير على إحلال اللغة الدارجة محل اللغة الفصحى، ويعتقد الذين يقولون هذا الكلام أن في اعتماد اللغة الدارجة ما يحل قضايا ثقافتنا.. ويجعلها وثيقة الصلة بالشعب.. إن هذا القول تبسيطي جداً، ينظر إلى اللغة من حيث أنها وسيلة عملية للتخاطب والتفاهم، لا من حيث أنها وسيلة إبداع، ينظرون إليها أفقياً لا عمقياً»(٢٤).

على خلاف الخال، الذي حصر أزمة الشعر العربي المعاصر في استخدام الفصحى، يرى أدونيس أن الأزمة لا تعود إلى اللغة وإنما إلى أسباب أخرى معدداً: «إن في لبنان شعراء يكتبون بلغة يسمونها دارجة إلا أنها أكثر صعوبة من اللغة الفصيحة حتى عند عامة الناس. فالهوة إذن لا تنتج عن اللغة بل تنتج عن مستويات الفهم والمعرفة والطاقة النفسية. مشكلاتنا إذن ليست في أننا نكتب بلغة ونتكلم بلغة كما يبسطها بعضهم.. إن مشكلاتنا اللغوية ليست في أن لغتنا بعيدة صعبة وإنما هي في أننا نجهل لغتنا، وفي أن الشطر الأكبر من الشعوب لا يقرأ ولا يكتب»(٢٥).

ان موقف ادونيس من اللغة يختلف اختلافاً كلياً من موقف الخال بل يناقضه، أدونيس يدعو إلى التجديد في اللغة بتقنيتها مما علق بها من دلالات عبر الزمن،

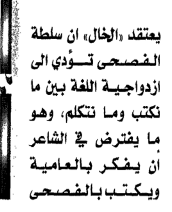
ثم شحنها بدلالات التجربة المعاصرة. في حين أن الخال كان جريئاً في دعوته إلى استبدال الفصحى بالعامية وحجته «ان العربية الأم تطورت إلى أربع لغات عربية دارجة هي لغات: المشرق العربي (أو الهلال الخصيب)، والجزيرة العربية، ووادي النيل، والمغرب، وهذه الوحدات اللغوية الأربع تتصف كل واحدة منها بتراث خاص، واستطراد اللغة خاصة فمن المجموعة العربية العامة، تماماً مثلما آل إليه أمر اللاتينية التي تفرعت إلى اسبانية وايطالية، وفرنسية وبرتغالية»(٢٦).

لا شك أن هذا الخلاف بين الرجلين حول لغة الإبداع هي التي دفعت بأدونيس إلى الانسحاب من جماعة «شعر». والأكيد أن توقف المجلة عن الصدور سنة ١٩٦٤، يعود بالدرجة الأولى إلى شعور الخال وجماعته بالفشل في دعوتهم هذه، والدليل على ذلك ما ورد في افتتاحية العدد الأخير قبل توقفها، الذي يحمل بين الخال يعلن فيها عن اصطدام الحركة لشعرية الجديدة «بجدار اللغة»، كان عليها إما أن تخترقه أو أن تقع صريعة أمامه، شأنها في ذلك شأن المحاولات الشعرية التجديدية بما في ذلك التوشيح الأندلسي. وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكي ولا تؤدي إلى الازدواجية بين ما «نكتب وبين ما نتكلم»(٢٧).



اعتقد أن في كلام الخال مغالطة كبيرة في فهم مشكلة الإبداع وربطها بالفصحى أو كما قال أدونيس ان الدعوة تنطوي على جهل باللغة الفصحى، فالخال يرجع أزمة حركة مجلة شعر إلى ما يسميه جدار اللغة وعليه «أنه محتوم على الشاعر العربي أن يجد نفسه دائماً في موقف المترجم، ذلك أن اللغة التي تولد بها تجربته ليست لغة شعره وأن لغة شعره ليست اللغة التي ولدت فيها تجربته»(٢٨).

يعتقد الخال أن سلطة الفصحى تؤدي إلى ازدواجية اللغة «بين ما نكتب وبين ما نتكلم» وهو ما يفترض في الشاعر أنه يفكر بالعامية ثم يكتب بالعربية الفصحى فيضطر إلى ترجمة أشعاره من العامية إلى الفصحى.



هذا الكلام قد ينطبق على أي إنسان إلا الشعراء لأن الشاعر بثقافته الأدبية ومخزونه من الشعر الفصيح ومعاشرته للفصحى في لحظات حياته كلها، لا يمكن أن يفكر بغير الفصحى، وبذلك فكرة الترجمة غير واردة بالنسبة لشعراء العربية.

لنا أن نسأل بعد هذا ما هي مرجعية حركة مجلة «شعر» في موقفها هذا من لغة الإبداع. هل هي عربية أم غربية؟

الحق ان حركة مجلة «الشعر» كحركة تجديدية حداثوية، حركة عربية تطلبها الواقع الشعري العربي، وفي الوقت نفسه جاء هذا المطلب بتأثير غربي وبأدوات تنفيذ غربية. الحركة التجديدية التي حملت لواءها جماعة شعر والحركات التي سبقتها، كانت كلها ثمرة الاحتكاك بالثقافة الغربية التي فتّحت عيونهم على تخلفهم، وتطور المجتمع الغربي في جميع المجالات بما فيها الفنون والآداب. والنتيجة لدعوة الى الانفتاح على الغرب ومحاكاة حركته النهضوية، وهي دعوة جاهرت بها حركة مجلة «شعر» في أكثر من مناسبة، بل هذه الدعوة جاءت واضحة في بيان المجلة الذي أوردناه سابقاً، بل إن التأثير الغربي على جماعة «شعر» يكاد يكون الوحيد وبخاصة فيما اتصل بالدعوة الى اعتماد اللغة المحكية لغة للإبداع الشعري، بحيث لم نجد في تاريخ الشعر العربي مثيلاً لها. أما في الغرب فنجد من بين رواد الشعر الحداثي من حمل هذه الدعوة وبخاصة الشاعر (ت س إليوت) الذي دعا في الخمسينيات من القرن الماضي إلى ضرورة اقتراب لغة الشعر من لغة الكلام الطبيعي الحي، أي لغة الناس، «وليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية وإنما المقصود هو روح اللغة كما تتمثل في كلماتهم»(٢٩)، إذ لا يمكن للشاعر المبدع أن يستخدم اللغة في شعره كما يستخدمها الناس في حياتهم المعاشية العادية، «بينما ينطلق يوسف الخال من قول إليوت السابق الى اختراق «جدار اللغة»، ويشير بالعامية واعتماد الكلام الحي المحكي أساساً لصياغة اللغة العربية الأدبية المكتوبة، باعتبار أن التجربة الماضية استنفدت كل طاقات اللغة الفصيحة وأشكال موسيقاها الشعرية»(٣٠). وهو في دعوته هذه كان متطرفاً في فهم دعوة إليوت، مما دفع بالكثير من المثقفين كتاباً وشعراء حداثيين وتقليديين إلى التهجم على جماعة شعر، حتى من أعضائها ومنهم نازك الملائكة وخليل حاوي الذي يقول مستنكراً «إنهم باستثناء القلة منهم يكتبون بلغة لا يحفلون بها، ولشعب انفصلوا بهمومهم عن همومه، ويلتصقون من الخارج بحضارته التي يجهلونها، وهم في الوقت نفسه يذوبون صبوة إلى الحضارة الغربية.. فتراهم لا يخرجون من رحم شاعر أوروبي إلا ليدخلوا في رحم شاعر أوروبي.. إن نتاجهم لدليل محزن، إن الشعر في لبنان ما يزال متسكعاً وراء الشعر الغربي»(٣١).

ب- المضمون:

نعود مرة أخرى إلى بيان الخال الذي أوردناه سابقاً، لنبحث عن موقف الحركة من مضامين الشعر الجديد، فنجده يركزها في محور واحد هو «الإنسان - في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشاعر الخالد العظيم»، وهو ما يعني نقل الاهتمام إلى الذات بوصفها الداخل الإنساني، ويكون محوره رؤية الشاعر الذاتية للحياة كما جربها باعتبار الأصالة

هي ما يجيء من الذات لا من خارجها لأن «صلب الأزمة المتغيرة الدائم عندنا، إنما هي مشكلة الكائن الإنساني الفرد في عالم يزداد تقولباً، ففي زمن كهذا تزداد خطورة الشعر الحقيقي بحكم الضرورة وهي تزداد على الأقل عند أولئك الذين يؤمنون ويأملون ببقاء مجتمع قائم على الحياة الفردية - أي على الحياة لأن لا حياة سواها. وليس ما هو جوهري لبقاء مجتمع كهذا سوى الإدراك الدائم لصحة تلك العلاقة المباشرة الشخصية مع الحياة ومع الاختبار - حياة الإنسان واختباره الخاصين به - هذه العلاقة التي عليها تتوقف الفردية الحقة. وما لم تكن مدركات الإنسان خاصة به ومتصلة باختباره للحياة، فلن يستطيع أن يكون له حياة إلا عن طريق سواه. إنه لا يملك نفسه، بل لا نفس له..»(٣٢).

يشكل الإنسان الفرد في تصور حركة مجلة «شعر» مركز الكون، وبؤرته، فهو الفعل والفاعل لكل ما يجري في عمقه وعلى سطحه، فلا حقيقة في هذا الكون إذن إلا حقيقة الإنسان الفرد في فعله وتفاعله بالحياة، ولذلك كانت الحركة تدعو منذ عددها الأول إلى ضرورة تحرر الشاعر من كل قيد يمكن أن يعيق ممارسة حياته، وأن «ليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر في زمن كزمننا، كتابة الشعر «السياسي» ومحاولة حل مشاكل عصرهم بقصائدهم، بل عليهم ممارسة فنهم لأجل أغراض فنهم وبمستلزمات فنهم مدركين أنه إنما بواسطة فنهم لامست الحياة حياة البعض هنا في الماضي وقد تفعل ذلك أيضاً في المستقبل»(٣٣).

إن علاقة الشعر بالحياة بحسب هذا التصور علاقة حدسية يكون فيها الشعر رؤيا وسيلة معرفة، ويكون فيها الشاعر شاعراً وحسب لا زعيماً سياسياً يحل مشاكل الناس ولا واعظاً مصلحاً يدعو الناس إلى الفضيلة، وسيكفيه ذلك شرفاً.

وقد حرصت جماعة شعر في أكثر من مناسبة في تحديد موقفها من أن «مجرد أن يكون الشاعر صاحب رسالة ينفي عنه كونه شاعراً»(٣٤).

ولكن كيف تستقيم الدعوة إلى تحرير الشاعر من كل قيد في ممارسة حياته الفردية، في حين نمنع عليه حقه في ممارسة حياته السياسية والدينية، أليست السياسة والدين مظهرين من مظاهر الحياة الحرة. ألا ينتج عن هذا الموقف تقييد لحرية الشاعر السياسية والدينية وجعله يعيش على هامش الحياة؟

الحق أن الحركة لم تدع إلى تجريد الشاعر من الحقوق السياسية أو الدينية وإنما حذرت من أن تكون السياسة أو الدين أو الأيديولوجيا هي هم الشاعر وغايته، فيتحول إلى بوق سياسي أو واعظ ديني على حساب فنه، فيكون ذلك قيداً له في ممارسة فنه بحرية. ولذلك ترى الحركة «أن العصر الذي عيش فيه هو عصر الصراع من أجل الحرية - الحرية في كل الشيء. فما أحرانا أن ندخل في حساب صراعنا نحن من أجل حريتنا السياسية والاجتماعية والفكرية، صراعنا من أجل الحرية الفنية أيضاً. وبذلك لا نكون إلا صادقين مع أنفسنا، ومتماشين مع روح العصر»(٣٥).



جبرا

فالحركة تدعو إلى الحرية المطلقة وتصارع من أجل الحقوق الإنسانية كلها بما فيها الحرية الفنية، وعليه لا يجب أن يضحي الشاعر بحقه في حريته الفنية من أجل شيء آخر بدعوى سياسية أو اجتماعية أو حتى دينية تفرض عليه من الخارج. لذلك جددت الحركة دعوتها لشعراء العالم للإسهام في المجلة، فهي لهم جميعاً دون تفريق أو تمييز من حيث العقائد والمذاهب السياسية أو الفكرية إنها للشعر والشعر فقط، وهي تأبى على نفسها أن تكون لغير ذلك... وإذا ما تلاقينا - مهما اختلفت عقائدنا ومذاهبنا -على صفحات شعر، فإنما نتلاقى على صعيد الشعر وله وفي سبيله(٣٦).

وكان نتيجة هذا الموقف أن واجهت الحركة نقداً لاذعاً وصل إلى حد اتهامها بالخيانة الأمر الذي دفع بالحركة إلى تخصيص بعض أعدادها المتأخرة لقضايا قومية سياسية، مثل الثورة الجزائرية والقضية الفلسطينية(٣٧). كما حدث تحول في سياسة الخال تجاه قضايا الأمة فخصص بعض مقالاته لقضايا التحرر العربي كفلسطين وقضايا التحرر الإنساني في فيتنام وتشيكوسلوفاكيا..(٣٨).

الكتابة «القومية» ممكنة بلا صراخ وبعيداً عن الرواسم الشائعة وخارج الخطابات العقائدية

ويعلل أنسي الحاج هذا التراجع في موقف الحركة بقوله «أردنا أن نثبت أن الكتابة «القومية» ممكنة بلا صراخ، وبعيداً عن الرواسم الشائعة وخارج الخطابات

العقائدية. وأعتقد اليوم أن ذلك لم يكن ضرورياً، لأن كثيرين تلقوه على غير دعواه، بل لأننا استسلمنا في ذلك لإغراء المراءاة كما تقول، وكنا في غنى عنها، كما هو في غنى عنها كل واثق من صدقه وإخلاصه»(٣٩).

يؤكد الخال ما اعترف به الحاج بوصفه مبدأ من مبادئ الحركة التي أريد لها أن تكون فوق السياسة وفوق الحزبية، بل فوق اصطراع العقائد، أريد لها أن تكون للشعر فقط.. حين نقول إن المجلة أريدت للشعر، إنما نعني أنها أريدت أن تكون ملتقى حراً لمختلف وجوه النشاط الشعري - العربي خاصة والعالمي عامة - فلا تنظر إلى المذاهب السياسية أو الدينية، أو الأيديولوجية أو ما إلى ذلك مما قد يدين به الأديب أو الشاعر، بل تكتفي منه، أياً كان بالمستوى الفني اللائق الذي حققه في نتاجه»(٤٠). وقد أكد أدونيس هذا الموقف قبله فرأى أن «هدف القصيدة الحديثة هو القصيدة ذاتها لا فكرة أو قضية خارجية، وحقيقة القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها فهي عالم كامل»(٤١).

والظاهر أن إلحاح حركة مجلة «شعر» على عدم تسييس الشعر كان بمثابة رد فعل على الدعوات التي ارتفعت آنذاك تطالب الشاعر بالالتزام بقضايا وطنه، ومجتمعه العربي وبخاصة تجاه حركات التحرر العربي من نير الاستعمار، هذا من جهة، وكفعل مؤثر إلى تجديد مضامين الشعر العربي الحديث بما يتناسب وما تدعو إليه من حداثة شعرية.

ففيما يخص الجانب الأول كان رد فعل الحركة رفض الالتزام، فقد كتب الخال آنذاك يقول: «ما درج عليه هذه الأيام بتأثير النزعة اليسارية أو ما يسمى بالواقعية الاشتراكية، أو ما يطلق عليه أنه التزام، ليس سوى تأثر مضر بالفن، ومشوه لحقيقته.. ونحن في طليعة الصامدين في وجه هذه الموجة»(٤٢).

أما فيما يخص الجانب الثاني، يظهر أن إشكالية الحداثة التي طرحتها حركة مجلة «شعر» كانت بالدرجة الأولى إشكالية مضمون وليست إشكالية شكل. وقد كان المضمون دوماً أسير مفهومات أيديولوجية سياسية، في مرحلة الصعود العاصف للبرجوازية الصغيرة في الخمسينيات، وصعود تناقضاتها معها، ومن هنا عملت الحركة في سبيل تطوير مضامين الشعر العربي(٤٣). وهي مضامين جديدة يمكن تلخيصها في النفي، الغربة، الوحدة، الحرمان، الرفض، الاضطهاد، اللامنطقي، عبودية المكان والزمان، الموت الفاجع... تلك رايات عصرنا»(٤٤). هذه المضامين الشعرية وغيرها مما جاء في بيان الحركة الذي أوردناه سابقاً، هي مضامين الشعر الحداثي نفسها وبخاصة عند الشعراء الوجوديين، وهي تمثل مأساة الإنسان في الحضارة الحديثة بعد الحرب الكونية.

إلحاح حركة مجلة «شعر» على عدم تسييس الشعر كان بمثابة رد فعل على الدعوات التي ارتفعت آنذاك المطالبة بضرورة التزام الشاعر بقضايا وطنه تجاه حركات التحرر العربي

نخلص بعد هذا العرض لمضامين الشعر عند جماعة شعر إلى الإقرار بأن المضامين التي تبنتها الحركة ودعت إليها هي مضامين الحركة الحداثوية، التي ظهرت في الغرب وبخاصة عند الشاعرين ت. س. إليوت، وسيتويل اللذين كان لهما الأثر الكبير على شعراء الحداثة العربية بصفة عامة وجماعة شعر بوجه خاص، وقد كان لمجلة «شعر» دور كبير في تعريف القارئ العربي بالشعر والشعراء الحداثيين في الغرب، من خلال ترجمتها للكثير من هؤلاء أمثال (ت س إليوت، سيتويل، ويتمان، سان جورج بيرس، كلوديل، جاك بريفر، فاليري وبليك...).

٢- التراث:

المعروف أن حركات التجديد التي ظهرت عبر تاريخ تطور الشعر العربي، كان يقاس تجديدها بمدى خروجها عن تقاليد القصيدة العمودية في شكلها ومضمونها، وكانت تقف في وجه هذه الحركات أصوات محافظة تعارض محاولات التجديد ولو كان جزئياً وبسيطاً. وبالمقابل كان يظهر أيضاً فريق آخر ينتصر للجديد ويدافع عنه ويؤصل له، فتعرف الحياة الأدبية - على إثر ذلك - جدلاً واسعاً ومتنوع الاتجاهات، ينتهي دائماً إلى إثراء الساحة بالأفكار النقدية والجمالية الجديدة ثم تخبو حدة الخلاف وتنطفئ جذوته ونجد أنفسنا أمام إبداع جديد قد أرسيت قواعده.

حركة مجلة «شعر» في دعوتها التجديدية الحداثوية، كان موقفها من التراث موقفاً مختلفاً تمام الاختلاف عن مواقف حركات التجديد التي سبقتها أو حتى التي عاصرتها. موقفها يقوم على التجاوز والتخطي، فهذا أدونيس يحدد أسس الحركة الحديثة في تجاوز القصيدة التقليدي ويحصره في ثلاث نقاط:

أولاً: التمرد على الذهنية التقليدية.

ثانياً: تخطي المفهوم القديم للشعر العربي، وأعني بذلك تخطي ما فيه من قيم الثبات وأشكاله من جهة، ومن جهة ثانية تخطي معناه بالذات بمعنى الذي حدد بأنه مجرد شعور وصناعة، ومن ثم تخطي الثقافة الفنية النقدية التي نشأت حول هذا الفن وتخطي مصاحباتها جميعاً.

ثالثاً: تخطي المفهوم الذي يرى في الشعر العربي القديم وثوقية جمالية أو نموذجاً لكل شعر يأتي بعده، أو مقياساً، أو أصولاً أخيرة»(٤٥).

هذه الدعوة الجريئة وغير المسبوقة تتجاوز حتى مفهوم «التجديد» الذي لا نجد له أثراً في قاموس أدونيس، ونجد بديلاً له كلمة «التخطي» التي تتكرر في إصرار لافت للانتباه. هذا التخطي للقصيدة الموروثة يبدأ أولاً من محطة أساسية يتجرد فيها الشاعر الحداثي من

الذهنية التقليدية التي تنظر إلى التراث نظرة تقديس، وإذا ما تم له ذلك وتحرر من هذه الذهنية، أمكنه تخطي المفاهيم والأشكال، والمضامين والقيم والمقاييس والثقافة الموروثة المصاحبة والمحتضنة للقصيدة الموروثة.

بهذا المنظور، تغدو غاية حركة مجلة «شعر» هي الدعوة إلى ثورة شاملة على الشعر العربي التقليدي من أجل شعر عربي جديد «تخلى عن القيم الفنية القديمة وتخطاها صوب قيم خلقها أو يعيش في تجربة خلقها»(٤٦). فالشاعر الحداثي عند جماعة «شعر» هو ابن عصره، وأصالته تنبع من ذاته لا من جذوره الممتدة عبر الزمان والمكان. كما تأخذ الحداثة معناها عند الخال «من التحرر في صناعة الشعر من جميع القوالب الفنية الموروثة، المفروضة على الشاعر خارج موهبته الفردية، وذوقه الشخصي، أي أن المفهوم السائد للشعر في تراثنا الأدبي القائل بإخضاع العمل الشعري لوزن معين، ولبناء فني معين لم يعد يتمشى مع حاجة شاعر هذا العصر إلى التعبير الحر عن تجربته الكيانية ورؤياه المبدعة»(٤٧).

تجاوز التراث ممثلاً في القصيدة العمودية، يعني الدعوة إلى شعر متحرر من القالب الشعرية المعروفة، أي الدعوة إلى ما سمي بالشعر الحر الذي لم يحتفظ من مجموع تقاليد القصيدة العمودية إلا بالتفعيلة، ثم التخلي حتى على هذه التفعيلة، ليقطع بعد ذلك كل ما يمكن أن يربطه بالقصيدة الموروثة في ما يسمى قصيدة النثر. وكلا النموذجين (القصيدة الحرة أو النثرية) يمثلان معنى تخطي التراث عند جماعة «شعر» إذا كان الشعر الحر وقصيدة النثر يمثل الحداثة الشعرية، بتخطيهما للتراث الشعري العربي، فمن أين يستمدان مرجعيتهما؟

بالرغم من أن الحركة ممثلة في بعض مؤسسيها أمثال الخال وأدونيس، يرجعون الحداثة إلى إشكالية عربية قبل أن تكون غربية(٤٨)، إلا أن أدونيس نفسه يعترف بهيمنة الحداثة الغربية(٤٩). ولهذا بدا مشروع الحداثة الذي دعت إليه «شعر» وكأنه المشروع الغربي في الثقافة العربية، حيث لم تستطع الحركة أن تنفصل عن هذا المشروع، بل كان هاجسها في «المعاصرة يرتكز على إنتاج حداثة شعرية متماهية مع حداثة النموذج الغربي»(٥٠).

المعروف أن موقف الحداثة الغربية من التراث يتجاذبه قطبان، أحدهما متطرف ويمثله المستقبليون الذين دعوا في بيانهم الأول سنة ١٩٠٩، إلى حرق



اليوت

اتهمت حركة مجلة «شعر» بإفساد الشعر العربي ونشر الفوضى فيه كما اتهمت بخيانة العروبة في تراثها

المكتبات والمعاهد وإغراق المتاحف. أما الاتجاه الثاني فهو معتدل من ممثليه الشاعر الإنجليزي (ت. س. إليوت) الذي يرى أن طبيعة الحداثة يجب أن تكون في تضاد مع الماضي أو التراث، ولكن هذا التضاد لا يعني «أننا أنكرنا الماضي، كما يود أن يعتقد الأعداء الألداء والمؤيديون الأغبياء لأية حركة جديدة، بل يعني أننا وسعنا تطوير مفهومنا للماضي، وأننا في ضوء ما هو حديث نرى الماضي في نمط جديد»(٥١).

لا شك أن القطب المعتدل الذي يتزعمه إليوت، هو القطب المؤثر في جماعة شعر، حيث نجد أدونيس والخال يكرران هذا الموقف في كل مناسبة، ففي معرض توضيح رؤيته للشعر الجديد يرى الخال أن «التراث لا ينقض ولا يموت، وإنما يتجدد ويحيا بفضل العقل والنفوس الخلاقة النيرة من أبنائه»(٥٢). بهذا المفهوم الجديد لطبيعة علاقة جماعة «شعر» بالتراث، لا تغدو الدعوة إلى حداثة شعرية متخطية القصيدة العربية بتقاليدها الموروثة رفضاً للتراث، إنما تعني الاستجابة لمتطلبات العصر وحاجاته، أما التراث كأحداث ومواقف ورموز، فقد وظفه شعراء الحركة توظيفاً جديداً، ينم عن قراءة جديدة تجعل من التراث يمتد في الحاضر ويؤشر على المستقبل، ويضفي على التجربة الشعرية الجديدة كثافة دلالية وأبعاداً جمالية. ولا يخفى على أحد كثافة هذا التوظيف في شعر الحركة وبخاصة عند الرواد منهم، أمثال الخال وأدونيس وخليل حاوي وأنسي الحاج وغيرهم من الشعراء.



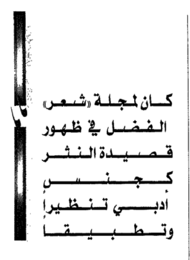
موقف حركة «شعر» الرافض للتراث الشعري وتشديد أعضائها في غير من مناسبة على أنهم ينطلقون في تجاربهم من أرض محروقة، هو الذي جعلهم أكثر من أي أمر آخر يبدون للبعض مهجنين ومقتلعين من جذورهم، وقد واجهت الحركة نتيجة لذلك اتهامات وصلت حد

التخوين والعمالة وتهديم التراث العربي ونشر الفوضى(٥٣). اضطر معها جماعة «شعر» للرد على خصومهم منها الرسالة التي بعث بها أدونيس إلى الخال من فرنسا تأييداً له ضد خصومه ومبيناً أن مسار الحركة قائم على «تخطي المفهوم المغلق للتراث العربي، لذلك دخلت منذ لحظتها الأولى التاريخ الشعري والثقافي الحي، ليس العربي فحسب بل المتوسطي أيضاً.. الأساس في هذه المرحلة هو أن رؤياها حية وصادقة - رؤياها للتاريخ والثقافة والشعر والإنسان في العالم العربي لذلك هي الرؤيا الشعرية العربية بامتياز»(٥٤).

لا جرم أن تتهم حركة مجلة «شعر» بإفساد الشعر العربي ونشر الفوضى فيه، أو تتهم بخيانة العروبة في تراثها، فهذا ديدن المحافظين في كل العصور، وفي كل العصور أيضاً كان الصراع ينتهي بانتصار التجديد بظهور إبداع جديد ينضاف إلى القديم ولا يلغيه في عملية تراكمية، ويكفي حركة مجلة «شعر» فخراً أنه بات من المستحيل اليوم كتابة تاريخ تطور الشعر العربي الحديث دون التنويه بدورها وفاعليتها في هذا التطوير. بل يكفي الحركة فخراً أنها كانت «مرحلة فاصلة أولى أزاحت كثيراً من العقبات، يكفي أنها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام المقفى بل هي التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة»(٥٥).

لقد كانت حركة مجلة «شعر» فضاء حراً لكل من أراد ركوب قطار الحداثة، سواء كان شاعراً أو كاتباً أو ناقداً أو مترجماً، ويكفي دلالة ما ورد في عددها الأخير بعد التوقف الأول سنة ١٩٦٤، حيث نشرت تحت عنوان (هؤلاء ظهروا في مجلة «شعر») ثبتاً بأسماء حوالي مائة وعشرين شاعراً وناقداً أسهموا في المجلة، كما نشرت ثبتاً آخر بعنوان (هذه المؤلفات صدرت عن دار مجلة «شعر» يضم خمسة وثلاثين مؤلفاً (مجموعات شعرية وروايات وترجمات)(٥٥)، وهذا الإنجاز كله تم في مدة قصيرة لم تتجاوز ثماني سنوات.

أما أثرها في حركة الشعر العربي الحديث فنترك أحد روادها ليحدده في ثلاث نقاط رئيسية: «أولها تيسير قدر غير قليل من قمم الشعر العالمي والحديث منه، بصورة خاصة للقارئ العربي، وذلك من خلال ترجمات جادة وفي غالبها جيدة»(٥٦). وممن ترجمت لهم يكفي أن نذكر (ت. س. إليوت، باوند، لويس أراغون، جاك بريفر، لوركا، رينيه شارل، وولت ويتمان، بيار ريفاردي، ي. ي. كمنغر، ماكس جاكوب، روبر فروست، سيتويل، سان جورج بيرس، شكسبير، بول فاليري، بليك).



أما الثاني، فهو التشديد على تحرير الشاعر في عمله من كل قيد أو حد أو التزام على الإطلاق خارج ما تقتضيه طبيعة التجربة الشعرية ذاتها.

أما الثالث، فالنظر إلى العمل الشعري على أنه عمل كياني يرقى عند صاحبه إلى مستوى الوجود نفسه»(٥٧).

قصيدة النثر

تعرف موسوعة (برنستون) للشعر والشعرية قصيدة النثر بأنها «قصيدة تتميز بإحدى خصائص الشعر الغنائي أو بكل خصائصه، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر وإن كانت لا تعد كذلك، وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري Poetic prose بأنها قصيرة ومركزة، وعن الشعر الحر Free versé بأنها لا تلتزم بنظام الأبيات، وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات إيقاع أعلى ومؤثرات صوتية أوضح، فضلاً عن أنها أغنى بالصور وكثافة العبارة، وقد تتضمن قصيدة النثر روياً داخلياً وأوزاناً عروضية. ويتراوح طولها على وجه العموم بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتين) وثلاث صفحات أو أربع، بمعنى أنها تماثل القصيدة الغنائية المتوسطة الطول، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تفقد تواترها وتصبح تقريباً نثراً شعرياً»(٥٨).

بالنظر إلى هذا التعريف الجامع لخصائص قصيدة النثر في شكلها الغربي، هل هناك في الأدب العربي جنس أدبي يمكن أن ينسحب عليه هذا التعريف وهذه التسمية؟ والجواب لا، وإن كان من المعاصرين العرب من بحث في التراث ووجد بعض النصوص التي ينطبق عليها تعريف قصيدة النثر، مثلما هي الحال في بعض «الأشكال المبكرة من النثر المسجوع. إلى نثر القرآن الشعري ذي الروي الملتزم بخاصة في قصار السور وإلى سجع المقامات، وإلى النثر الشعري الذي استخدم في الترجمة من الشعر العربي»(٥٩)، فيوسف الخال يرى أن «قصيدة النثر وجدت في الآداب كلها إلا أنها لم تتبلور ولم تمارس كجنس أدبي خارج الأدب الفرنسي»(٦٠). بمعنى أن قصيدة النثر جنس أدبي جديد وافد على الأدب العربي له جذور في الأدب العربي ويرى أدونيس أن قصيدة النثر هي نتاج طبيعي للتطور الذي عرفه الشعر العربي، وهي «حلقة أخيرة من حلقات تطور القصيدة العربية نتيجة العوامل العديد التي مهدت من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الشعر العربي منها التحرر من وحدة البيت والقافية، ونظام التفعيلة الخليلي، فهذا التحرر جعل البيت مرناً وقربه إلى النثر»(٦١)، لم يتعرض أدونيس إلى الجذور العربية لقصيدة النثر في دراسته الأولى، التي نشرت سنة ١٩٦٠ حول قصيدة النثر، لكنه حاول بعد ذلك أن يثبت أن قصيدة النثر وثيقة الصلة بالكتابات الصوفية، وإن لم يزعم أن الأدب الصوفي مهد لظهور هذا الجنس الأدبي الجديد.

إذا سلمنا بأن صيد النثر جنس أدبي جديد وافد على الأدب العربي الحديث فلمن كانت الريادة في هذه الوفادة؟

يقول أدونيس في رده على سؤال حول دور مجلة شعر في قصيدة النثر: «لم تبتكر مجلة شعر قصيدة النثر وإنما ابتكرت مناخها النظري، وكانت تطبيقياً «غرفة» العناية بها و«سريرها» والإطار - الأساس الذي انطلقت منه»(٦٢).

صحيح إن مجلة «شعر» لم تبتكر قصيدة النثر لأن هذه الأخيرة وجدت قبل صدور مجلة «شعر»، وإنما كان لها الفضل في ظهور هذا الجنس الأدبي في الأدب العربي تنظيراً وتطبيقاً.

في الجانب النظري تعد دراسة أدونيس: في قصيدة النثر أول ما كتب في هذا الموضوع عربياً، ثم المقدمة التي كتبها أنسي الحاج لكتابه «لن» التي تعد وثيقة نظرية في قصيدة النثر.

أما تطبيقياً، فبغض النظر عمّا نشرته مجلة «شعر» من القصائد المنثورة للماغوط وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهما، فإن «لن» لأنسي الحاج هو الكتاب الأول المعرف نفسه بهذا الاسم والمكتوب بهذه الصفة تحديداً والمتبني لهذا النوع الأدبي تبنياً مطلقاً وفيه نماذج مختلفة في أشكال كتابة القصيدة»(٦٣)، وهو ما يعني أن فضل الريادة في هذا الجنس الأدبي - عربياً - يعود إلى حركة مجلة شعر وروادها من شعراء ونقاد.

والسؤال الذي يطرح في هذا السياق، ما هي مصادر الحركة ومرجعيتها التي استقت منها المقولات النظرية والنماذج الإبداعية؟

والجواب هو أن كلا من أدونيس والحاج يعترفان بأن كتاب الباحثة الفرنسية (سوزان برنار)، الموسوم بـ(قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) هو المرجع الأساس في التنظير لقصيدة النثر لعربية، فأدونيس يذيل مقالته في (قصيدة النثر) بهذا الهامش: «اعتمدت في كتابة هذه الدراسة بشكل خاص على هذا الكتاب...»(٦٤). ويذكر كتاب سوزان برنار وتفصيلاته البيلوغرافية بالفرنسية. كما يعترف أنسي الحاج بدينه لسوزان برنار في كتابه المذكور سالفاً على هذا النحو: «إنني أستعير بتلخيص كلي هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان...»(٦٥) ويذكر الكتاب وصاحبته.

شكسبير

يرى أدونيس ان قصيدة النثر لا شكل ثابت لها ولا قاعدة تحددها

وإذا كان مصدر الناقدين الشاعرين مصدراً واحداً - في البداية طبعاً - إلا أن درجة الاقتباس وطريقة الصياغة تختلف بينهما، حيث نجد الحاج يترجم من كتاب سوزان فقرات كاملة توشك أن تكون حرفية، دون الوفاء بحق الباحث الأكاديمي، وبذلك يترك القارئ العربي بانطباع خاطئ مفاده أن الأفكار والنتائج التي تحتويها المقدمة في كتابه «لن» من صنعه هو، فمثلاً يعرف الحاج قصيدة النثر على النحو التالي: «لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقاً، لا قطعة نثر فنية، أو محملة بالشعر شروط ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار) والتوهج، والمجانية، فالقصيدة أي قصيدة كما رأينا، لا يمكن أن تكون طويلة وما الأشياء الأخرى الزائدة، كما يقول (بو) سوى من المتناقضات يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق ونتيجة التأثر الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة»(٦٦).

الملاحظ أن هذا التعريف هو ترجمة حرفية لما ورد في كتاب سوزان برنار مع الإشارة إلى مبدأ (بو) في ضرورة قصر قصيدة النثر، كما أن المصطلحات التي استخدمها في تعريفه مثل الإنجاز والتوهج والمجانية، هي ترجمة حرفية لما ورد في تعريف سوزان برنار، وهي: Brièveté، Intensité، Gratuité.



ويبدو لنا أدونيس أقرب الرجلين إلى الاعتدال، وأحرصهما على استخدام لغة الحقائق المجردة، وأكثرهما تقديراً للشخصية الإيجابية لقصيدة النثر ولوظيفتها طبقاً لمنظومة جديدة من القوانين، وعلى العكس من ذلك يستعمل الحاج معجماً مدبباً استفزازياً، ويؤكد - بصورة واضحة - الطبيعة الفوضوية لقصيدة النثر»(٦٧).

لا مشاحة إذن في أن كتاب سوزان برنار هو المؤثر الأول في ما كتبه أدونيس وأنسي الحاج في بدايات اكتشاف قصيدة

النثر وعلى وجه التحديد في دراسة أدونيس الأولى، ومقدمة الحاج في كتابه «لن»، وذلك لتعذر إيجاد مصادر عربية حول الموضوع من جهة، ولحداثة هذا الكتاب وريادته من جهة أخرى، لكن الفرق بين الرجلين أن أدونيس كان مرناً في تعامله مع المصطلحات النقدية بحيث حاول أن يقارب بينها في أصولها الغربية بما يشبهها في التراث حتى يخلع عليها الطابع العربي، وهو ما يعكس استيعاب وهضم أدونيس لهذا الجنس الأدبي في أصوله الغربية. أما الحاج فقد كانت ترجمته حرفية، وهو ما أوقعه في الاضطراب الموجود بين تنظيراته وتطبيقاته الشعرية في مجموعته «لن» ولنا عودة إليها لاحقاً.

والسؤال الذي نحاول الإجابة عنه هو كيف فهم كل من أدونيس والحاج قصيدة النثر من خلال البحث في دراستيهما المذكورتين سالفاً.

١- «في قصيدة النثر» لأدونيس

قصيدة النثر عند أدونيس كائن حي متحرك ومفاجئ، وبالتالي لا يمكن تحديدها مسبقاً، ولأن الشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قبلي فإن قصيدة النثر لا شكل ثابت لها، ولا قاعدة تحددها.

وإذا كان العروض عنصراً ثابتاً في الشعر العربي التقليدي فإنه ليس سوى طريقة من طرائق التعبير الشعري هي طريقة النظم، لأن الشعر تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية والموسيقية أيضاً. أما الافقية، فهي شيء يقع خارج هذه الخصائص، أو أنها ليست من خصائص الشعر بالضرورة.

تشكل الجملة الوحدة في قصيدة النثر كما يشكل البيت الوحدة في قصيدة الوزن، وتتنوع الجملة الشعرية في قصيدة النثر بحسب تنوع التجربة، فهناك الجملة النافرة والمتضادة والمفاجئة والموحية والغنائية. وكل نوع من هذه الأنواع يؤدي وظيفة في التجربة الشعرية، فالجمل النافرة والمتضادة والمفاجئة تحدث الصدمة لدى المتلقي، والجمل الموحية للحلم والرؤيا، والجمل الغنائية للألم والفرح والمشاعر الكثيفة. هذا التنوع في جمل قصيدة النثر هو الأساس الذي يعتمد عليه الشاعر في خلق إيقاع جديد يتميز بالتنوع، ويتجلى أكثر ما يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها من مكونات الجمل الشعرية.

ويرى أدونيس أن قصيدة النثر تختلف عن النثر الشعري كون الأولى ذات وحدة مغلقة في حين أن الثانية تشكل خطاً مستقيماً، وتتميز قصيدة النثر عن النثر الفني بشكل عام بما يلي:

١- الوحدة العضوية: وهو ما يقابل التوهج Intensité عند سوزان برنار، وهو ما يعني أن قصيدة النثر تشكل كلاً وعالماً مغلقاً، وإلا ضاعت خاصيتها كقصيدة.

٢- بناء فني متميز: أو المجانية وهو ما يقابل Gratuité عند سوزان برنار، وهو ما يعني أن قصيدة النثر تختلف عن فنون النثر الأخرى بمجانيتها، أي أنها لا غاية لها ولا هدف خارج ذاتها، وإذ ما استخدمت قصيد النثر عناصر الرواية أو غيرها من الفنون السردية فذلك مشروط بأن يرتفع بها لغاية شعرية خالصة، فهي لا زمنية على عكس الرواية والمسرحية والمقالة. كما أن قصيدة النثر تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار المتسلسلة، وتعرض نفسها كشيء أو كتلة لا زمنية.

٣- الوحدة والكثافة أو الإيجاز، وهو ما يقابل عند سوزان برنار Briéveté أي أن قصيدة النثر يجب أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، على عكس الفنون النثرية، فهي ليست وصفاً بل هي تأليف لموضوع من عناصر الواقع الذي ينظم عالماً معقداً يتجاوز هذه العناصر، وتنتزع قوتها الشعرية من تركيبها الإشراقي(٦٨).

والحق أن أدونيس وان اعتمد على مصادر غير عربية في التأصيل لقصيدة النثر إلا أنه حاول في كل ذلك حاجات القصيدة العربية بمعنى أنه كان انتقائياً في أخذه بما يتوافق وحاجات القصيدة العربية لركوب تيار الحداثة. وقد أفصح عن المبادئ التي انطلقت منها حركة مجلة شعر في تبني قصيدة النثر، وهي مبادئ مستقلة عن مفهوماتها الغربية، الفرنسية بوجه خاص ويجمعها في ثلاثة هي: الأول، هو أن شعرية اللغة العربية لا تستنفدها الأوزان، على الرغم من كمالها وغناها فنياً، وأن هذه اللغة تزخر بإمكانات تعبيرية، طرائق وتراكيب، يتعذر أن نضع لها حداً نهائياً تقف عنده، فهي لغة مفتوحة على اللانهاية. الثاني، هو ابتكار طرق وأشكال أخرى للتعبير الشعري، تواكب الطرق والأشكال القائمة على الوزن، وتؤاخيها بما يغني اللغة الشعرية العربية وينوعها ويعددها، وفي هذا ثراء للمخيلة وللذائقة أيضاً. الثالث هو الرغبة العميقة في جعل اللغة العربية مفتوحة على جميع التجارب الشعرية في العالم وفي وضعها إبداعياً على خريطة الإبداع الكوني، بخصوصيتها – لكن في الوقت نفسه، بانفتاحها ولا نهائيتها، تفاعلاً، ومقايسة وحواراً(٦٩).

٢- مجموعة «لن» لأنسي الحاج

حاول الحاج في مقدمة مجموعته الشعرية أن يجيب عن سؤال كرره مرتين وهو هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟

حاول في البداية أن يوازن بين النثر والقصيدة فبين الفروق الأساسية بينهما من حيث الطبيعة والخصائص والأهداف والأدوات، ثم وازن بين الشعر والقصيدة فرأى أن «القصيدة هي أصعب مع نفسها من الشعر مع نفسه» موضحاً أن «القصيدة لتصبح هكذا قصيدة يجب أن تقوم على عناصر الشعر لا لتكتفي بها، وإنما لتعيد النظر فيها بحيث تزيد من اختصارها وتكريرها وشد حزمتها».

يجيب الحاج عن السؤال الذي طرحه

في البداية في ظل المفاهيم التقليدية فيقول: «النثر تقول العرب خلاف النظم من الكلام. النثر، يقول الفرنجة كل ما يقال يكتب خارج النظم، وفي ظل مفهوم القدماء للشعر والنثر والقصيدة بوصف النثر خلاف الشعر أو القصيدة (النظم) وبوصف القصة كائناً نثرياً التي هي كائن شعري، في ظل هذا المفهوم يستحيل البحث عن قصيدة النثر في النثر».

ولكن عزاء الحاج أن هذه المفاهيم الكلاسيكية للشعر والنثر قد تطورت ملبية حاجات الإنسان على مر العصور، حتى «احتلت في الأدب كأدب فرنسا مكانها الطبيعي حيث تمثل أقوى وجه للثورة الشعرية التي انفجرت منذ قرن».

يلتفت الحاج إلى الأدباء العرب وبخاصة المحافظين منهم ويصب عليهم جام غضبه وينعتهم بالتخلف والجمود والتعصب لأنهم وقفوا في وجه تطور الشعر برفضهم لقصيدة النثر بدعوى أنها خلو من الموسيقى التي تعد في رأيهم العنصر الأساس في الشعر العربي، لكن الحاج يرفض هذا التعليل ففي رأيه أن موسيقى الوزن والقافية موسيقى خارجية وليست أهم ما في الشعر.

وكأني بالحاج يحاول قطع التواصل بين الشاعر والمتلقي في سياق انفتاحه المطلق على قصيدة النثر فيقول: «ثم إن الشاعر يأتي قبل القارئ لأن العالم المقصود هو من صنعه، والشاعر أعلم بأدواته، والشاعر الحقيقي لا يفضل الارتياح إلى أدوات جاهزة وبالية تكفيه مؤونة النفض والبحث والخلق على مشقة ذلك...».

أي اندفاع هذا وأي غضب يدفع شاعراً كأنسي الحاج إلى نفي الصلة بين المبدع والمتلقي، فالأدب والشعر بوجه خاص، «لا يمكن أن يقوم من غير قارئ يحسن إعادة المنتج، الأديب أو الفنان، على نحو آخر. فرسالة الكاتب الأديب، أو الشاعر، هي أن ينقل تجربته بكل أبعادها وظلالها وتواتراتها إلى قارئ يحسن تقبل هذه التجربة فينميها ويعطيها من ذاته وإحساساته لتفتح له مجالات من المعرفة لا

يرى أنسي الحاج أن الشاعر يأتي قبل القارئ لأن العالم المقصود من صنعه وهو أعلم بأدواته

تحد، لتكون له منطلقاً إلى أجواء قد تكون أبعد مدى من أجواء التجربة التي نقلها إليه المنتج، أما إذا امتنع عن نقل التجربة إلى القارئ فقد امتنع معه قيام الأثر وبات غير ذي موضوع»(٧٠).

إن ثورة الحاج على الوسط الأدبي السائد الذي «يرفض النهضة والتحرر النفسي والفكري من الاهتراء والتعفن لا يمكن لأي محاولة طرية أن تتنفس»، ويبقى في رأيه أمام محاولات التجديد إمكانان فإما الاختناق أو الجنون» دفع به إلى استفزاز المشاعر في قوله: «وبالجنون ينتصر المتمرد ويفسح المجال لصوته لكي يسمع، ينبغي أن يقف في الشارع ويشتم بصوت عال، يلعن، وينبئ هذه البلاد وكل البلاد متعصبة لرجعيتها وجهلها، لا تقاوم إلا بالجنون».

فإنسي الحاج كما تقول خالدة سعيد «ثائر قبل أن يكون شاعراً، شعره فعله الثوري الحيد، كلامي هدر، والشعر قهر مشدود النواجذ يخنقه الحنين. شعره بالنسبة له هو الجنون...»(٧١).

يبدأ الحاج بالتمهيد لقصيدة النثر بالتقليل من أهمية الموسيقى القائمة على الوزن والقافية بوصفها موسيقى خارجية، وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر. «وهو في هذا السياق يواجهنا بثلاثة أنواع من الشعر هي:

الشعر المنثور، والنثر الشعري، وقصيدة النثر بفروعها المختلفة، منها قصيدة النثر الغنائية التي لا غنى لها عن النثر الموقع، وقصيدة نثر تشبه الحكاية، وقصائد نثر (عادية) بلا إيقاع، ومثاله على النثر الموقع نشيد الإنشاد وقصائد سان جورج برس. أما قصائد النثر غير الموقعة فيصفها بأنها «تستعيض عن التوقيع بالكيان الواحد المغلق، والرؤيا التي تحمل عمق التجربة الفذة أي: بالإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه، لا من كل جملة على حدة وكل عبارة على حدة أو من التقاء الكلمات الحلوة الساطعة ببعضها البعض الآخر فقط».

قصيدة النثر التي لا إيقاع لها – إذن – كل متكامل، وتستقبل جملة كعالم مستقل، «فهي وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ».

لكن وسط هذا التصنيف لأنواع قصيدة النثر لم يحاول الحاج أن يقدم العناصر المميزة لكل هذه الأضرب الثلاثة، ولعله ترك ذلك لذكاء القارئ، وهو لو فعل لكانت دراسته ومقدمته أشمل وأغنى.



نقرأ في ما كتبه أنسي الحاج حول قصيدة النثر في مقدمة مجموعته «لن» رد فعل قوياً تجاه المحافظين الرافضين لقصيدة النثر انعكست سلباً على دراسته، حيث نلاحظ حدة وانفعالاً قوياً في مناقشة الموضوع وتطرفاً في طرح أفكاره ووجهة نظره، فهو عندما يتكلم عن مصدر قصيدة النثر يقول في انفعال ظاهر، ان هذا الجنس الأدبي «نتاج أولئك المصابين بالمرض والجنون نتاج الشعراء الملعونين»(٧٢). ولا شك أنه يريد بذلك وجهة نظر الرافضين لقصيدة النثر في شعراء قصيدة النثر، وإن كان هذا الوصف للشعراء عامة سليماً من وجهة نظر التحليل النفسي للأدب، وعند مدرسة فرويد بوجه خاص.

ص* كاتب وأكاديمي من الجزائر

الهوامش

١- مجلة شعر، العدد ٩، شتاء ١٩٥٩، ص١٣٦.

٢- الآداب، المجلة بين الحزبية والاستقلالية، العدد ٩، ١٠، سبتمبر، اكتوبر ٢٠٠١، السنة الرابعة، ص٦٤

٣- مقال «حوار مع نديم نعمة حول مجلة شعر وقصيدة النثر» أسئلة يسري الأمير، الآداب عدد: ٩، ١٠، سبتمبر، أكتوبر ٢٠٠١، السنة الرابعة، ص٥٣

٤- شعر، الافتتاحية، العدد الأول، كانون الثاني ١٩٥٧، ص٣، ٤.

٥- المصدر السابق، ص. ن.

٥- المصدر نفسه، ص. ن.

٦- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨، ص٨٠-٨١، صالح جواد الطعمة، الشعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، مجلة فصول، م٤، ع٤، يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٤، ص١٥.

٨- شعر، الافتتاحية، العدد الأول، كانون الثاني ١٩٥٧، ص٣-٤.

٩- مصدر سابق، ص. ن.

١٠- شعر، العدد ٤، خريف، ١٩٥٧، ص٤.

١١- شعر، العدد ١٩، خريف، ١٩٦٢، ص٦.

١٢- شعر، العدد الأول، شتاء، ١٩٥٧، ص٢٠-٢١.

١٣- شعر، العدد الرابع، خريف، ١٩٥٧، ص١٠٩-١١١.

١٤- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الشروق، ط١، ١٩٨٢، ص٩٧.

١٥- مجلة الفكر العربي المعاصر.

١٦- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص٨٧-٨٨.

١٧- المرجع نفسه، ص٨٩-٩٠.

١٨- محمد جمال باروت، أدونيس و«شعر».، الآداب، العدد ٩، ١٠، سبتمبر، أكتوبر ٢٠٠١، ص٦٦.

١٩- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص١٢٩.

٢٠- المرجع نفسه، ص١٢٩.

٢١- المرجع نفسه، ص١٣٠.

٢٢- المرجع نفسه، ص١٣١.

٢٣- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص٦٠.

٢٤- المرجع نفسه، ص٦٠.

٢٥- خير بك، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص٦٦.

٢٦- يوسف الخال، شعر، العدد الأخير، صيف / خريف ١٩٦٤، ص٧، ٨.

٢٧- الآداب، حوار مع نديم نعيمة، حول مجلة شعر وقصيدة النثر، أسئلة يسرى الأمير، العدد ٩، ١٠، سبتمبر - أكتوبر ٢٠٠١، ص٤٩.

٢٨- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ص١٧٦.

٢٩- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص٦١.

٣٠- الآداب، العدد الثاني، شباط، ١٩٦١، ص١٤٣.

٣١- شعر، العدد الأول، كانون الثاني، ١٩٥٧، ص٣-٤.

٣٢- شعر، افتتاحية العدد الأول، شتاء ١٩٥٧، ص٤١.

٣٣- شعر، العدد ٢٥، صيف ١٩٦٣، ص١٤١.

٣٤- شعر، العدد ١٠، ربيع ١٩٥٩، ص٦.

٣٥- شعر، العدد ٧، ٨، صيف/خريف ١٩٥٨، ص٣-٤.

٣٦- شعر، العدد ٣٧، شتاء ١٩٦٨، ص٩-٤٦. في هذا العدد نشرت عدة قصائد من الأرض المحتلة، منتقاة من نشرات ومجلات عربية منذ الخمسينات لشعراء من فلسطين.

٣٧- شعر، افتتاحية العدد، ٣٩، خريف ١٩٦٨.

٣٨- الآداب، حوار مع أنسي الحاج حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر. أسئلة يسرى الأمير، العدد ٩، ١٠، سبتمبر / اكتوبر ٢٠٠١. ص٥٢.

٣٩- شعر، افتتاحية العدد ١٢، خريف ١٩٥٩، ص٣.

٤٠- شعر، العدد ١١، صيف ١٩٥٩، ص٨١.

٤١- شعر، العدد ٢٥، صيف ١٩٦٣، ص١٤٢.

٤٢- عبد المجيد لؤلؤة، قضية الشعر الحر في العربية، شعر، العدد ٤٣، صيف ١٩٦٩، ص٦١.

٤٣- المصدر نفسه، ص.ن.

٤٤- أدونيس، الشعر العربي ومشكلة التجديد، شعر، العدد ١٩، صيف ١٩٦٢، ص٩٤-٩٥.

٤٥- المرجع نفسه، ص١٢٧.

٤٦- مجلة شعر، افتتاحية العدد١٢، خريف ١٩٥٩، ص٤.

٤٧- أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، العدد ١٢، خريف ١٩٥٩، ص٧٩-٩٠.

٤٨- المصدر نفسه، ص.ن.

٤٩- جمال باروت، المقدمات الأيديولوجية لمشروع الحداثة الشعرية وحركة مجلة «شعر»، مجلة المعرفة، العدد ٢٧١، سبتمبر ١٩٨٤، ص١٠١.

٥٠- مجلة فصول، صلاح جواد الطعمة، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، العدد الرابع، المجلد الرابع، يوليو / سبتمبر ١٩٨٤، ص١٤.

٥١- مجلة شعر، العدد ٣٧، شتاء ١٩٦٨، ص٧.

٥٢- مجلة الآداب، شباط، ١٩٦٢.

٥٣- مجلة شعر، العدد ١٨، ربيع ١٩٦١، ص١٩٧.

٥٤- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص٨٠-٨١.

٥٥- شعر، العدد ٣٢/٣١، صيف ١٩٦٤.

٥٦- الآداب، حوار مع نديم نعيمة حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر، أسئلة يسرى الأمير، العدد ٩، ١٠، سبتمبر/ أكتوبر ٢٠٠١، ص٥٨.

٥٧- المرجع نفسه، ص.ن.

٥٨- محمد ديب، قصيدة النثر بين الموهبة الفردية والرافد الغربي، مجلة الآداب، عدد ٩، ١٠، سبتمبر / اكتوبر ٢٠٠١، ص٦٩.

٥٩- المرجع نفسه، ص.ن.

٦٠- المرجع نفسه، ص.ن.

٦١- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، م١٣-١٦، ع١٤، ربيع ١٩٦٠، ص٧٨.

٦٢- يسري الأمير، حوار مع أدونيس حول مجلة شعر وقصيدة النثر، مجلة الآداب، ع٩، ١٠، سبتمبر، أكتوبر ٢٠٠١، ص٤٧.

٦٣- يسري الأمير، حوار مع أنسي الحاج حول مجلة شعر وقصيدة النثر، المرجع نفسه، ص٥٠.

٦٤- انظر مجلة شعر، عدد ١٦، ربيع ١٩٦٠، هامش الصفحة ٧٥.

٦٥- أنسي الحاج، مجموعة «لن»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص١٦.

٦٦- انسي الحاج، المجموعة «لن»، المقدمة، ص١٧.

٦٧- يسري الأمير، حوار مع أنسي الحاج حول مجلة شعر وقصيدة النثر، مرجع سابق، ص٧٣.

٦٨- انظر أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر العدد ١٤، ربيع ١٩٦٠، ص٧٥-٨٣.

٦٩- حوار مع أدونيس حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر، أجرى الحوار يسري الأمير، مرجع سابق، ص٤٧.

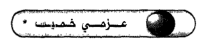
٧٠- رأي في قصيدة النثر ومجموعة «لن» لأنسي الحاج، مجلة شعر، عدد ٢٥، شتاء ١٩٦٢، ص١.

٧١- خالدة سعيد، «لن» لأنسي الحاج، مجلة شعر، المجلد ١٧-٢٠، عدد ١٨، ربيع ١٩٦١.

٧٢- انسي الحاج، مجموعة «لن»، ص٢١.



وللرداءة جوائزها أيضا!



أية فائدة ترتجى من كتابة بحث طبي يدرس (تأثير صوت المصعد على الجهاز المناعي للإنسان!)، أو بحث آخر في علم الأرصاد الجوية يدعو (لاعتماد صوت الدجاج لقياس سرعة الإعصار!).

و ما الذي يمكن أن نفهمه مِن موضوع أدبي بعنوان (الورق كان ينتهك الحدود : نحو تحوّل هيرميناتيكي لخطورة الكمّ!).

و كيف نطبق على الواقع دراسة في الفيزياء تبحث في (استعمال مغناطيسيات ترفع الضفادع ومصارعي السومو في الهواء!).

و ما الذي نجنيه من بحث اقتصادي يدرس (الفاعلية والنمو المنظم لصناعة الزواج الكمي!)

عناوين الأبحاث أعلاه ليست اختلاقا تهكميا، بل هي أبحاث حقيقية منشورة في مجلات علمية معروفة في أكثر من دولة غربية، وأكثر من هذا فهي حائزة على جائزة نوبل!! نعم جائزة نوبل، ولكنها ليست نوبل المعروفة بسمعتها العالمية، بل نوبل النقيضة إذا جازت التسمية، والتي تمنحها كل عام جامعة كمبردج العريقة لأكثر الأبحاث والدراسات تفاهة وخلوا من المضمون والفائدة.

هذه الجائزة المسماة (إيج نوبل) لها لجنة يرأسها البروفسور ابراهمز عالم الرياضيات السابق وعالم الكبيوتر ورئيس تحرير مجلة سجلات الأبحاث المستبعدة في جامعة كمبردج، ويتم منحها كل عام في احتفال مهيب يحضره ١٢٠٠ مدعو في مسرح (هارفرد ساندرس) في الوقت ذاته الذي تمنح فيه جوائز نوبل الشهيرة، ويتم بث الاحتفال على شبكة الإنترنت مباشرة، وتقوم وسائل الإعلام من اذاعة وتلفزيون وصحافة بتغطيته.

أما لجنة الجائزة فتختار الأبحاث والدراسات المنشورة في عشر حقول حسب ترتيب الأسوأ فالأسوأ، وتكتفي في اعلان النتائج بذكر عنوان البحث ومكان نشره دون التعرض لتفاصيل النقد العلمي له.

و يقول البروفسور ابراهمز عن أسباب منح هذه الجائزة: إنها طريقة مؤثرة نوعا ما تُلقن مثل هؤلاء العلماء والكتاب درسا لن ينسوه، وتحثهم على توخي الحذر في تخطيط أبحاثهم وتنفيذها، والبعد عن كل ما هو غث ورديء!

مثل هذه الجائزة رغم ما يبدو من طرافتها، فإنها تحمل دلالات عميقة،

أولها: أن كثيرا من المشتغلين في مجالات العلوم والآداب في العالم يشطحون بأفكارهم نتيجة رغبتهم في التميز أو الاختلاف أو الشهرة أو الوهم باجتراح الجديد الذي لم يسبقهم اليه أحد، أو غير ذلك من الدوافع النابعة من ذاتية مفرطة تحجب عنهم السؤال المنطقي البسيط: لماذا ؟ وما الفائدة أو الخير الذي سينعكس على الآخرين نتيجة هذا البحث أو الدراسة؟!. وأن مثل هذه الرداءة في الدراسات أو الكتابات هي ظاهرة عالمية لا تختص بشعب من الشعوب وأنها موجودة في أرقى المجتمعات وأكثرها تطورا .

ثانيها: أن هناك عقولا نيرة، وحراسا للمعرفة الإنسانية يحزنهم ويؤلمهم حقا أن ينشر على الناس مثل هذا الهراء وهذه الرداءة التي لا تدل على تنطع كاتبها أو سفاهة تفكيره فقط، بل يمتد خطرها الى القارئ الذي ربما لا يمتلك ما يكفي من الثقافة والمعرفة والأدوات التي تمكنه من التمييز بين الغث والسمين، فيظن أنه يقرأ شيئا فوق مستواه، فينشغل بمحاولة الفهم والتعمق مما يفسد ذوقه ويبلبل تفكيره ويضيع جهده ووقته بلا طائل.

لهذا فإن تصدي جامعة عريقة كجامعة كمبردج لمثل هذه المهمة الجليلة يعتبر نموذجا رفيعا لما يجب أن تنهض به المؤسسات التعليمية والثقافية، بل وجمهرة النقاد والعلماء من التصدي لكل نتاج يخلو من الفائدة ويخلو من الأهمية ويفتقر الى المستوى والمضمون الذي يضيف الى عقل القارئ ويرتقي بمعرفته وذوقه العلمي والأدبي والفني.

كم نحتاج في عالمنا العربي الى مثل هذه الجائزة الفضيحة التي نتمنى أن تنهض بها جهة ثقافية أو علمية، تسلط من خلالها مجساتها الدقيقة على ما ينشر من غثاء وفهاهة وتنطع ولاجدوى، في عشرات الكتب والمجلات والمواقع الثقافية الإلكترونية التي تسهم في زيادة الخراب الثقافي وتنحدر بعقول القراء وذائقتهم نحو الحضيض.

أغلب الظن أن جائزة كهذه لو قدر لها ان تظهر في العالم العربي وتمارس عملها بكل نزاهة، فإنها ستضطر الى منح جائزة الرداءة كل عام الى مئات الكتب والدراسات والأبحاث، وأغلب الظن أن أعضاء لجنة الجائزة سيقضون شهور العام كله في أروقة المحاكم لمتابعة قضايا التشهير التي ستقام ضدهم من الفائزين بالجائزة. هذا إذا لم يضطروا الى شراء سيارات مصفحة واستئجار حراس شخصيين لحمايتهم من القتل بأيدي الفائزين الغاضبين الذين ستأخذهم العزة بالإثم، بعكس زملائهم الفائزين بجائزة كمبردج الذين يتوارون خجلا، ليعيدوا حساباتهم ويستفيدوا من أخطائهم!

---

* كاتب أردني

من مظاهر التجريب في رواية مصطفى الفارسي: حركات (١)

ابراهيم درغوثي *

«حركات وجه آخر للتّجريب في الأدب الروائي التونسي. وهي مخطّط موجز لأعمال روائية مستقبلية تهدف إلى تحقيق نقلة حاسمة في تاريخ الكتابة الروائية التونسية والعربية عامّة (٢)

مصطفى الكيلاني

كتب مصطفى الفارسي «حركات» في فترة حرجة من تاريخ تونس الحديث. عشريّة سبعينيات القرن الماضي. هذه العشريّة الّتي كانت تموج بأحداث جسام منها إرهاصات الصراع الدامي الذي كان على الأبواب بين الحزب الحاكم ونقابات العمّال ممثّلة بالاتحاد العام التّونسي للشغل (أحداث جانفي ١٩٧٨) الّتي كان من نتائجها التّضييق على الحرّيات العامّة. فكانت مصادرة هذه الرّواية واحدة من أشكال هذا التّضييق. إذ صدرت الطّبعة الأولى منها في أيار ١٩٧٨ ولكنّها لم تر النّور وظلّت محجوزة وممنوعة من التّداول شأنها شأن عديد من الأعمال الإبداعية في القصّة والرّواية والشّعر. ولم يسمح بإعادة طبعها إلا بعد التّغيير، فأجيز نشرها من جديد سنة ١٩٩٦(٣).

إنّ المطّلع على هذه الرّواية يدرك مدى صعوبة المغامرة الإبداعية الّتي خاضها مصطفى الفارسي وهو يكتب نصّه.

فقد كانت هذه الرّواية مغايرة لما سبقها منشقّة عن الرّوايات التّقليديّة الّتي سادت المشهد الإبداعي التّونسي منذ الاستقلال حتّى تاريخ ظهورها (مع استثناء واحد: نصّ عزّالدّين المدني الإنسان الصفر، الّذي نشر جزأه الأول سنة ١٩٦٩ ولم ينشر كاملا إلى الآن) فكسّرت هذه الرّواية رتابة هذا المشهد. وأحدثت هزّة في البناء التّقليدي الّذي يميل في الغالب الأعمّ إلى الانتظام ويقبل الرّتابة.

لقد انفتح مصطفى الفارسي في هذا النّصّ على تقنيات جديدة بالنسبة للكتابة الرّوائيّة في تونس ليحرث في أرض بكر، فتعالقت في نصّه نصوص شتّى، نصوص الذّاكرة والجنّ والتّاريخ واللسانيات والفكر والأسطورة. وتحاور مع النّصّ الآخر عابرا للنصوص انطلاقا ممّا سمّاه المصري ادوار الخرّاط -لاحقا- بالكتابة عبر النّوعيّة (٤).

فهل كفر مصطفى الفارسي قبل الجميع (على الأقلّ في تونس) بالرّواية التّقليدية ومرق عن دينها وديدنها. مؤمنا بأنّ الرّواية جنس أدبيّ ما زال قيد التّشكّل، عاملا على تأسيس عناصر روائيّة عربيّة لها نكهتها الخاصّة، فنوّع في دائرة التّخييل ووسّع فيها مستثمرا التّعالق النّصّي (٥)، ليدخل نصّه في حوار مع النّصوص الأخرى منطلقاً من فكرة سبق أن تناولها كاتب قبله، لإثرائها والإضافة إليها، ايمانا منه بحواريّة المعارف.



ولكن قبل تناول هذا المنزع الجديد الذي خطه الفارسي في الكتابة الروائية في تونس، سننظر أوّلا في أدبيّة هذا النّصّ، وفي مدى التزام مصطفى الفارسي بسرد الحكاية في هذه الرّواية الّتي قال عنها جلّول عزّونة: -انّ كتابنا هذا وان اتّخذ شكل رواية وصنّفه النّقّاد الى حدّ الآن ضمن هذا الجنس، فانّ المتمعّن فيه لا بّد وأن يشعر بنوع من التّململ، إذ يجد فيه القارئ مستويات عدّة تمكّن من تصنيفه ضمن أجناس أدبيّة مختلفة. صص(٦)

ولم يختلف الدّكتور محمود طرشونة كثيرا مع رأي الأستاذ

عزّونة في تجنيسه لهذا النّصّ وذلك في مداخلة له بعنوان مقوّمات قراءة شموليّة للأدب العربي: حركات نموذجا -جاء فيها: «وأوّل صعوبة في دراسة هذا الكتاب تتمثّل في تصنيفه ونسبته إلى احد الأنواع الأدبيّة البارزة كالرواية والأقصوصة والمسرحيّة والخاطرة فهو يجمع بين كلّ هذه الأنواع في تركيبه وتقسيمه»الخ...(٧)

أمّا النّاقد أبو زيّان السّعدي فقد ساير هو أيضا الجماعة في رأيهم إذ قال عن الرّواية: « نحن إزاء عمل فنّي، ليس هو برواية ولا مسرحيّة ولا قصّة قصيرة، وإنما هو جميع ذلك، هو عمل تجريبي فيما أعتقد مكنه منه ما أتاحه له الموضوع من إمكانيات حافلة كلّها بالإشارات التّاريخيّة والرّموز اللّغويّة، وما يزخر به الواقع من متناقضات لا تنتهي » (٨).

لقد وجد الناقد الأدبيّ نفسه في حيرة أمام هدا النّصّ. ولئن وجدنا عذرا للدكتور طرشونة في حيرته في البحث عن جنس لنصّ الفارسي. ذلك أنّه كتب بحثه عن هـذا النّص سنة ١٩٨٢ (٩) أي قبل أن يشيع مفهوم التّناصّ في الكتابات النّقديّة العربيّة. فإنّنا لا نجد سببا لحيرة الأستاذ عزّونة الّذي قدّم للرّواية في طبعتها الثّانية الصّادرة سنة ١٩٩٦ (١٠). وهو القاصّ والرّوائيّ والناقد الباحث عن آفاق جديدة للرّواية العربيّة (١١). فممّا لا مجال للشكّ فيه أنّ الأستاذ عزّونة قد اطّلع على كتابات جوليا كريستيفا وتنظيرها للتّناصّ من حيث هو تداخل وتفاعل بين نصّ وغيره من النّصوص.

إن الفارسي قدّم لنا في هذه الرّواية نصّا مركّبا من مجموعة نصوص يستقلّ كلّ واحد منها بذاته ولكنّه في نفس الوقت يجد امتدادا له وسط هذا التّراكم النّصي. فالرّواية مجموعة من الحركات تتتابع في متتاليات نصّية ينظمها خيط واحد يدور حول حكاية قحطور. فهذه الحكاية هي النّواة الأصليّة الّتي بنى عليها الفارسي روايته. وبقيّة النّصوص هي إمّا تكملة لها أو تنويعات عليها. فكأنّ الفارسي كتب نصّا أوّليّا هو قصّة قحطور ثمّ أغناها ببقيّة النّصوص. ذلك أنّ قصّة هذا الرّجل سكنته منذ الصّبا فعايشها وعايشته إلى أن كتبها. ولكنّها ظلّت غير مكتملة فأضاف اليها ما جعلها هذا النّص المركّب، الفريد

المطّلع على الرواية يدرك مدى صعوبة المغامرة الإبداعية التي خاضها الفارسي وهو يكتب نصه

في نوعه، والمغامر في شكله وفي بيانه.

يقول الفارسي في الإهداء:

إلى روح والدي حامد بن سطا علي الفارسي الذي شارك في حرب الريف منقادا فلم يقتل ولم يقتل وعاد من الأطلس العظيم بزاد من الذكريات لم ينفد طوال حياته.

... حدّثني عن أبطال أبطال أنوال وضبط ملامح المرسلوجي وقحطور في خطوط وسطور علقت بذاكرة الطّفل الّذي كنت فكانت مبعثا لهذا العمل (١٢).

ينطلق الفارسي من ذكريات الوالد ليكتب عن قحطور، هذا الرّجل الّذي هاجر من تمغزة للبحث عن الخبزة في المدينة فسكن الجبل الأحمر (١٣) وعمل حارسا لأملاك الرّأسماليّة المنتصرة في المستعمرة القديمة.

يكتب الفارسي عن قحطور هذا البوهيمي الّذي لا يملك من حطام الدّنيا سوى كيس أبيض هدّية الولايات المتّحدة لفقراء العالم كيس قمح النّمنّي no money (١٤) قمح ببلاش مدموغ بيدين متصافحتين تعنيان: السّلام عليكم ورحمة اللّه وبركاته، ولكنهما تعنيان أيضا قبضة حديديّة على رقبة الحاكم والمحكوم في البلدان المغلوبة على أمرها. يحكي لنا الفارسي قصّة قحطور هذا الرّجل الّذي دخل حروبا كثيرة خرج من جميعها مهزوما. حربه الأولى في كسّينو مع جيش الحلفاء. دخلها رغم أنفه للدفاع

عن شرف فرنسا الّذي أهدره جيش هتلر. فانتصرت فرنسا. ورجع هو إلى أرض الوطن برجل من خشب. وحربه الثّانية مع ذكرياته عن حروب الرّيف المغربي (عبد الكريم الخطّابي ومذبحة أنوال)، وحرب فلسطين ومذبحة دير ياسين وحرب الجزائر ومذبحة ساقية سيدي يوسف. وحربه الثّالثة مع ذاته المريضة بعذاباته وعذابات شعبه في البحث عن القوت وعن الحرّية والكرامة الوطنيّة. وحربه الأخيرة مع زوجته قحطورة. وهي أخطر حروبه إذ تدور رحاها في بيته مع شريكة حياته. يظنّها حربا ميسورة الرّبح فإذا به يخرج منها مقسوم الظهر بعدما جعلت منه زوجته ديّثا يرى بعينه خياناتها ويسكت عن هذا الأذى.

هي: الجادور (١٥) أنت... أما ناي خندورة، شختورة، في عيون الملاح.

هو: نعرف المليح امتاعك... ها درزيّة ها بلعوطة... ما يجيش حتّى في عمر أولادك، لو ما كنت عاقرة.

هي: العاقر إنت اللي تقول راجل... أمّا ناي قدّر عليّ ربيّ وتبّعتك...

هو: ها مرا استحي... ها مرا اجعري... استري ما ستر الله.

هي: ناي اللي ساترة عارك... ولاّقعدت مسخرة ومضغة في فم الفيلاج.



هو: هامرا خلّيها سكات... نا داسس دايا في ردايا حتّى آش يعمل الله... ساكت على خيرة وشرّة... أمّا انقلّك الحق... مع ها الدّرزي... ولد الجيران عملت العار... ت ها وخذي بزويش بزغبة... وأمّه في سنّك

هي: العزوز أنت... ناي ما زال فيّ ما ينشبع... نايّ في نصف عمرك.

هو: الكاذب اللّه يهلكه... أمّ خلّيها سكات... ها الولد حل عيونك وعمّر كانونك.

هي: لا حاك، لا حاك.

هو: بل عروقك وخلاّك كالشّجرة الخارفة... تنوّر في الصّيف الصّايف (١٦).

فعمّن يكنّي الفارسي في هذا الحوار؟ وإلى من يرمز بقحطور وقحطورة؟

تتقاطع مع هذا النّصّ المركزي (أي حكاية قحطور وقحطورة) على امتداد الرّواية نصوص أخرى نوّع الكاتب في أشكالها من الحكاية الشّعبيّة إلى النّصّ المترجم من أدب الغرب، ومن النّص السردي إلى الحواريّة الّتي تحتوي في طيّاتها على صيغة المسرحيّة بالتركيز على الإخراج الطّباعي الذّي يضمّ اسم الشخصيّة قبل العبارة الّتي تقولها وغير ذلك من علامات الكتابة المسرحيّة. ومزج بين الصّيغتين في أكثر من مكان حتّى يحقّق الإختلاف في انتاج الدّلالة. ووظّف حروف الأبجديّة العربيّة وفكك طلاسمها وأوّل معانيها على هواه.

إنّ للّغة العربيّة قداستها في أذهان العرب والمسلمين. فبواسطة هذه اللّغة أنزل القرآن من السّماء لأرض النّاس. لذلك قدّس المسلمون الحرف العربيّ وأنزلوه المكانة الّتي تليق به.

ومصطفى الفارسي، حين اقترب من هذا الباب المعرفي على وعي تامّ بالمهمّة الّتي أوكلها لنفسه حتى أنّ الأستاذ جلّول عزّونة اعتبر في مقدّمته للطبعة الثانية من الرّواية الّتي عنونها بـ « حركات لمصطفى الفارسي والتّبشير بعهد جديد للأدب» وفي باب « السنيّة الفارسي أو الحرف نطفة الكلام » : إنّ هذا الجانب في حركات هو أعمقها وأهمّها إذ به تمتاز على غيرها من الإبداعات (١٧).

ولئن كنّا نختلف مع الأستاذ عزّونة في تقييمه لهذا الأثر فإنّنا لا ننكر طرافة توظيف الفارسي للحروف العربيّة في بنائه لنصّه الرّوائي وفي استثماره لأسرار الحروف للدّفع بالسّرد إلى منتهاه في كلّ أجزاء الرّواية.

إنّ مصطفى الفارسي استثمر في هذا الباب ما يمكن أن نسمّيه بشخصنة الجماد. فصار لحروف الأبجديّة العربيّة شخصيّة تحقّر تارة وتمجّد أخرى.

وقد أزرى الأديب في هذه الرّواية بأغلب الحروف المذكورة ونعتها بصفات مذمومة: فالدّال إنسان مهجور مجتثّ الأصول إلى حين، لا يعرف له قرار (١٨).

والميم: إنسان... دعيّ، يرد في الصحاري وهو حالم، ساذج متهوّر... مقامر... مجازف (١٩).

والواو: أجوف... بارد لا خير ينسب إليه (٢٠).

والعين: امبراطور مغرور... أقسى الحروف لعنة اللّه عليه، شرّير لأنّه من الحروف المنزّلة، دفعه التّيه إلى الشّطط (٢١)

والألف: طاغ متجبّر... منقلب مراوغ (٢٣)

واللّام: ضعيف لأنّه فقد وجهه (٢٣).

وأغلب الحروف المذكورة هنا، مذكورة في بعض سور القرآن كالألف واللّام والميم، في سورة « ألم «والعين في « كهيعص » والسين في «يس». وهي حروف تفنّن المفسّرون منذ القرن الأوّل للهجرة إلى بدايات هذا القرن الجديد في البحث عن معانيها ومدلولاتها. وقد أدلى الفارسي بدلوه في هذا النّهر. فنفض عن هذه الحروف عباءة المقدّس ليقرأها قراءة دنيويّة، وليصنع بها ومن خلالها مصائر أبطال روايته.

إنّ للموروث الثّقافي للأديب العربي دخلا في إنشائه لنصّه. والفارسي أديب يمتح من التّراث العربي الإسلامي، ولكنّه أيضا يلتحم بالتّراث الأدبي العالمي المعاصر. لذلك جاءت نصوصه حصيلة ما تراكم في لا وعيه خلال مراحل تكوينه الأدبي. فتمثّلها وأعاد إنتاجها بالصّيغة الّتي ظهرت عليها في رواية «حركات». لأنّ قارئ هذه الرّواية يلاحظ بيسر حضور النّصوص الأخرى داخل طيّاتها إن صراحة او مضمّنة. كما يلاحظ بسهولة أنّ الموروث العربي الإسلامي القابع في ذات الكاتب والموروث الثّقافي الغربي المكتسب، يترابطان ويتعاضدان لبناء هذا النّص الرّوائي.

هنالك شبه كبير بين الرواية وحكايات الف ليلة وليلة اذ يحضر في النص الملك وارباب الدولة الوزراء

وسننظر في هذه المداخلة في شكلين من أشكال التّناصّ وردتا في هذه الرّواية هما:

١- التّناص مع ألف ليلة وليلة.

٢- التّناص مع مسرحيّة « السّور المنيع « لماكس فريش.

وسنركّز في بحثنا عن التّعالق النّصّي بين هذه الرّواية والنّصوص المذكورة من حيث مادّة الحكي (القص) وطريقة تقديمها (الخطاب) وطريقة صياغتها (الأسلوب) وأبعادها الدّلالية (الدّلالة).

١- خيط الموروث الثّقافي العربي والتّناص مع ألف ليلة وليلة

ويظهر ذلك في باب السّكون وقد عنونه الكاتب بـ: مردان صاغون.

إنّ المتتبّع لخيط الحكاية في هذا الباب لا يغيب عنه الشّبه الكبير بينها وبين حكايات ألف ليلة وليلة إذ يحضر في هذا النّص الملك وأرباب الدّولة الوزراء: وزير السّيف ووزير القلم ووزير الخزانة. ويحضر القصر بفخامته وبكامل مستلزماته.

يقصّ هذه الحكاية سارد عليم بخفايا الأمور، فنعرف من خلال سرده الأحداث أنّ ثورة تحاك ضدّ الملك، وأنّ الشّعب يطالب بحقّه في الخبز والحرّيّة. فيجمع الملك مجلسه للنّظر في الأحداث الجسام الّتي تجتاح المملكة. وبعد مداولات عسيرة بينه وبين وزرائه، تنتهي الحكاية بإعدام الوزراء وباغتيال الملكة وبانتحار الملك الذّي طلب من مؤرّخه قبل انتحاره أن يدوّن وصيّته في كتاب مجالس النّظر، زاعما أنّه قام بهذه الثّورة في البلاط حين علم بتنكيل حاشيته بمواطنيه، لكنّ الأذناب اغتالوه حتّى لا ينهي ثورته التّصحيحية

ويعلن ميلاد أوّل مملكة جمهوريّة في التّاريخ، فـ« الدّهماء الغبيّة في حاجة إلى منقذ ينجّيها ممّا تردّت فيه من انحلال وانحراف وضلال. فرأيت أن أوهمهم بأنّي المنقذ المنتظر. وبأنّي كافحت من أجلهم وضحّيت في سبيل اعلاء كلمتهم». (٢٥)

هكذا حدّث الملك مدوّن سيرته، فكان له ما أراد. إذ استطاع بدهائه أن يخلّد اسمه في تاريخ جمهوريّة صاغون الوليدة. فنقش على تمثال يزيّن أكبر ساحة من ساحات الجمهورية: « هذا أوّل ملك جمهوري في التّاريخ».

هكذا يستعيد الكاتب بعض عوالم ألف ليلة وليلة خاصّة حين يستدعي مهرّج السّلطان. وهو في قصّة مردان صاغون وزير القلم. أو حين يحوّل الأحداث من بعدها الواقعي إلى بعدها العجائبي، فيستعرض خصائص القطّة الميّتة، قطّة الملك الّتي عوض أن يحشوها قشّا حشاها آلات الكترونية، فأصبح للقطّة قوّة «جيمس بوند ». وصار بمقدورها أن تطلق وابلا من السّاحقات الماحقات على أعداء الملك.

هذا من ناحية القصّة، أمّا من ناحية الخطاب، فإنّ محاكاة اللّيالي تبدو جليّة في الأسلوب المعتمد من طرف الكاتب. إذ كثيرا ما يعمد إلى تطعيم نصّه بعبارات طالما تردّدت في اللّيالي من قبيل: « اعلم أيّها الأخ أيّدك اللّه وإيّانا بروح منه أنّ لنا في أخبار القرون الأولى معتبرا ومختبرا» (٢٦) أو بالإستشهاد بالشعر وإن كان ركيكا في نظمه، إذ الرّكاكة مقصودة، وذلك في مقطوعة قطّوستي:

قطّوستي قطّوستي

يزيّنها ذيل طويل

جميلة مسودّة

ووجهها حلو جميل

وعينها برّاقة

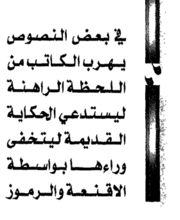
كجمرة ذات شعيل

يفنى الجميع وهي

لا تفنى مدى الدّهر الطّويل



أو حين يأمر بتدوين أحداث وقعت فترة حكمه شأنه شأن شهريار الّذي يأمر في كلّ مرّة تعجبه حكاية من حكايات شهرزاد بتدوينها لتكون عبرة لمن يعتبر.



إنّ الكاتب في هذا النّص يهرب من اللّحظة الرّاهنة ليستدعي الحكاية القديمة جاعلا منها أمثولة يتخفّى وراءها بواسطة الأقنعة والرّموز ليسقط معاناة الشّعب الكريم في عصرنا الحاضر على زمن ولّى وانتهى ولسان حاله يقول: « ما أشبه اليوم بالبارحة ». فلولا شواهد من النّص تحدّث عن الطّلبة والعمّال والمحامين، وعن مضربين يرفعون لوائح بمطالبهم، وعن وزير للملك في عطلة صيفيّة بالبلاد السّويسريّة، وعن أقراص مانعة للحمل، لخلنا أنفسنا في حضرة هارون الرّشيد ووزيره جعفر البرمكي وسيّافه مسرور.

٢- خيط الموروث الغربي والتّناصّ مع مسرحيّة ماكس فريش: السّور العظيم la grande muraille:

في تداخل سلس بين الأجناس، يمسرح مصطفى الفارسي هذا الجزء من الرّواية فيمرّ من السّرد والوصف إلى الصّيغة المسرحيّة الصّرف(٢٩). إذ يحوّل باب العين: «صوت الشّعب الأخرس» وباب الميم مكرّر: «دقّت السّاعة إلى حواريّة تدور أحداثها في محكمة الإمبراطور». أبطالها، إمبراطور الصّين، الرّجل الخارق، الّذي بنى السور الشّهير وبطانته من جهة، والشّاعر الأخرس «هوشي» المتّهم بالثّورة على الإمبراطور، من جهة أخرى. وهنا أفتح قوسا لأذكّر بالاختيار الصّائب لأسم هذا الثّائر الّذي يحيل مباشرة على «هوشي منه» بطل تحرير فيتنام، الرّجل الّذي تصدّى لجبروت فرنسا ولطغيان أمريكا.

حاول الإمبراطور وبطانته إلصاق تهمة التّآمر على أمن الدّولة بالأخرس، فانبرى الشاعر للدّفاع عنه، نافيا أن تكون للرّجل صلة بهذا الادعاء. ولكنّ الإمبراطور الّذي تحوّل إلى مدّع يصرّ على إلصاق التّهمة بالأخرس، واصفا إيّاه بصوت الشّعب عوضا عن صوت الشّعب (٣٠). إنّها محاكاة ساخرة في الأسلوب والخطاب لمسرحيّة السّور المنيع أعاد فيها التّاريخ نفسه على شكل مهزلة تتكرّر باستمرار (٣١) منذ أن ادّعى السّلطان أنّه حرّر العباد ونشر السّلام في العالم. وادّعى على من خالفه أنّه مجرم خطير. جرمه أمس واليوم أنّه: « يدّعي أنّ السّور الّذي شيّدناه كان مجرّد صفقة

تجاريّة ذهب ضحيّته الملايين من رعايانا الأبرياء... يتكلّم... يقول أنّنا حشرات سامّة تمتصّ دماء الشّعب الطّيب كالعلق الخبيث. ويدّعي أنّ أفراد حاشيتنا عصابة خطيرة من قطّاع الطّرق « (٣٢).

ولا يقبل بالرّأي الآخر الّذي يمثّله في الرّواية صوت الشّاعر الّذي ملأ المحاكمة صخبا وضجيجا معلنا في كلّ آنية وحين أنّ من يحاكم أخرس لا ينطق وبأنّ صوت الشّعب يجب أن يكون مدوّيا يقضّ المضاجع.

إلى أن يعلو صوت الحقّ. صوت طلقات رشّاش خارج القصر، يظنّها الإمبراطور صوت إعدام الأخرس، ولكنّها في الحقيقة إعلان عن بداية الثّورة ضدّ القصر.

إنّ التّعالق بين نصّي الفارسي وفريش ينتج دلالة تتشابه فيها وظائف الحكي بين النّصين. فالواقعي والتّاريخي يتماثلان في عملية استعادة للأدوار تكاد لا تنتهي. والمحاكمات السّياسيّة، ومنها محاكمة أرباب الفكر (الشّعراء مثلا) ما زالت متواصلة منذ عهد «تسي» إلى زمننا الحاضر لأنّ الإمبراطور يريد من الشّاعر أن يتغنّى بفضائله، بالتّهليل والتّمجيد له ولأهله وصحبه. والشاعر يريد أن يخبر السّلطان بما تخفيه السّرائر. ولنا في تاريخنا العربي الحديث خير مثال على ذلك: بروز ظاهرة الثّنائي أحمد فؤاد نجم والشّيخ إمام في مصر بعد حرب ١٩٦٧ وما تعرّضا له من حبس ومطاردة في عهدين مختلفين من الحكم في مصر، عهد جمال عبد النّاصر وعهد السّادات.

لقد مرّ على صدور هذه الرّواية أكثر من ربع قرن ولكنّها ما زالت إلى الآن تمتلك جدّتها وطرافتها، إذ بإمكان القارئ الحاذق والناقد الحصيف أن يجدا مسالك كثيرة يعبران من خلالها إلى مسالك هذا النّص الّذي يوقظ في النّفس أكثر من سؤال حارق.

هذا النّص الجديد المتجدّد دائما أبدا.

* كاتب من تونس

المراجع والمصادر:

١- مصطفى الفارسي: حركات (ط١) الدّار التّونسيّة للنشر / ماي ١٩٧٨

٢- مصطفى الكيلاني: ضمن: التّجريب في الأدب التّونسي، مجلّة فصول، المجلّد ١٢، العدد الأوّل ربيع ١٩٩٣

٣- مصطفى الفارسي: حركات،ط٢، دار سحر، ١٩٩٦.

٤- انظر: ادوار الخرّاط، الكتابة عبر النّوعيّة، دار شرقيّات، القاهرة، ١٩٩٤

٥- أحمد السّماوي: التّطريس في كتابات ابراهيم درغوثي، صامد للنّشر، صفاقس/ تونس ٢٠٠٢

٦- انظر مقدّمة جلّول عزّونة، ط٢ من الرّواية والّتي عنونها بـ: حركات لمصطفى الفارسي والتّبشير بعهد جديد للأدب.

٧- محمود طرشونة: مباحث في الأدب التّونسي المعاصر، المطابع الموحّدة، تونس ١٩٨٩ انظر أيضا دراسته حول حركات بعنوان: « مقوّمات قراءة شموليّة للأدب، ص٦٣/٨٣

٨- أبو زيّان السّعدي: « من أدب الرّواية في تونس « ص ٤٣، الشّركة التّونسيّة للتّوزيع، تونس ١٩٨٨.

٩- شارك محمود طرشونة بهذا البحث في أعمال الندوة الّتي انعقدت بكلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة بتونس من ٣٠ مارس إلى ٢ أفريل ١٩٨٢ تحت عنوان « القراءة والكتابة «- انظر مقدّمة جلّول عزّونة للطّبعة الثّانية من الرّواية ص ٥.

١٠- زيادة على المصدر رقم ٦ انظر كتاب جلّول عزّونة، في الفن القصصي، دار سحر، تونس /ب-ت.

١١- للتّدليل على تعلّق كاتب «حركات» بألف ليلة وليلة، انظر الرّواية ص ٩٨ وفيها: « أنا مسرور خادم السّلطان... جنديّ في مهزلة أزلية لا أوّل لها ولا آخر.»

١٢- الرّواية: انظر الإهداء

١٣- الجبل الأحمر: ضاحية من الضّواحي المهمّشة في تونس السّتّينات / un bidon ville

١٤- تسمية راجت لقمح كانت الولايات المتّحدة الأمريكيّة تجود به « مجانا «على فقراء العالم.

١٥- الجادور: حيوان مهجّن من أتان وحصان، وهو شبيه بالبغل.

١٦- الرّواية، ص ٤٨

١٧- جلّول عزّونة: مقدّمة الطّبعة الثّانية للرّواية، ص ٩

١٨- الرّواية، ص ١٧

١٩- الرّواية، ص ٢٣

٢٠- الرّواية، ص ٢٧

٢١- الرّواية، ص ٣٥

٢٢- الرّواية، ص ٤٥

٢٣- الرّواية،ص ٥١

٢٤- لمزيد الإطّلاع أنظر: سعيد يقطين / الرّواية والتّراث السّردي، من أجل وعي جديد بالتّراث / المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء ١٩٩٢.

٢٥- الرّواية، ص ١٠٦.

٢٦- الرّواية، ص ٨٨.

٢٧- الرّواية، ص ٩٠

٢٨- الرّواية، ص ١٠٧

٢٩- أنظر مقدّمة جلّول عزّونة للطّبعة الثّانية من الرّواية ص ٦ الّتي جاء فيها ما يلي: والإحالات المسرحيّة هنا واضحة وبشكل مكشوف، وبالخصوص مسرحيّة ماكس فريش « سور الصّين « الّتي سكنت روح الفارسي ردحا من الزّمن واستغلّها هنا بأحداثها وشخصياتها ضمن المسار العام لـ«حركات». فقد اقتبس الفارسي جملا كاملة ومشاهد بأسرها من «سور الصّين «. من ذلك مثلا اللّوحتين الخامسة والسّادسة من المرحلة الأولى، وما يهمّ الأخرس واستنطاقه. واللّوحة الثّامنة عشرة من المرحلة الثّانية.

٣٠- الرّواية، ص ٤٢

٣١- الا تذكّر هذه المحاكمة بما جرى في تونس في ستّينات وسبعينيات القرن الماضي من محاكمات لمناهضي العهد السّابق وأشهرها محاكمة الأزهر الشّريطي الذّي قام بمحاولة انقلابيّة ضدّ بورقيبة، ومحاكمات القوميين العرب، وجماعة آفاق اليساريّة، ومنظّمة العامل التّونسي الشّيوعيّة ونقابيي الإتّحاد العام التّونسي للشّغل.

٣٢- الرّواية، ص ٤٢.

مساحة للتأمل

... الشاعر!

حين يتوقف شاعر في منتصف التجربة، أو أكثر، ويجهر بأنه لا يزال يتهجّى حروف الشعر الأولى، ويتقرّى أبجديته الزلقة.. فإنه، بلا شك، الشاعر الذي يكون النصف الآخر من تجربته، أو اكثر، منذورا لكتابة قصيدة أخرى!

وهو الشاعر ذاته الذي سيقف متذمّرا عند آخر الطريق الطويل: أهذا فقط ما مشيته؟ ويواصل المشي كما الهارب من ظله خشية أن يلتصق به!

.. وأشياء أخرى هي مفاتيح التجربة الشعرية المغايرة دوما طاهر رياض.. فصاحب «الأشجار على مهلها» هو نفسه الذي وقف مستدركا صحافيا بأنه لا يبحث عن الجديد والمختلف فقط كما تدرج العادة في الحوارات الاستعراضية..؛ بل عن «الأكثر طاقة، وقدرة على حمل التمرّد الشعري..»، لذا فإن مشيا خاطفا في تخيل لو كانت القصيدة أنثى تسعى رغبة لكان طاهرا عشيقها الأخير؛ المؤرّق بجزع ألا يتجدد الليل ثانية بما يضمن للقصيدة اللذة.. ضحكا حتى وجع الخاصرة اللذيذ!

قد يتشعّب الاجتهاد في تفكيك تجربة طاهر رياض الممتدة نحو ربع قرن. إلا أن ابرز سماتها تتجلى بشجاعته في تجاوز ما يعرف بالقصيدة ذات الانتماء السياسي، بمرحلة كانت السياسة فيها صكا للشاعر يدرأ عنه شر النظريات والأطر النقدية، ويجعله منزها عن أي مثلبة حتى ولو بحجم مخالفة سير!

ليس قليلا أن يغافل شاعر، كانه طاهر رياض يوما، حفلة سمر صاخبة من أجل الخامس من حزيران في تكراره كل عام أو كل شهر...، ويتقلص إلى ذاته دون خمسين كورال نشاز يتعقبون مفردة خارجة عن الذوق الشعري ليمعنون في تصفيق مازوشي كما لو كان ضرب الكف للكف!!

لكن طاهرا لم يخرج سالما تماما. فلما أنه لم يقارع العدو في أزقة القصيدة الخشنة، الغليظة، فهو كاتب غير منتم، ووطنيّته محلّ اختبار وإدانة حتى يثبت العكس؛ إن هو أزبد على المنبر المائل إلى أحد أطرافه..

ربّما لم ينج طاهر بنفسه لكن المؤكد أنه نجا بقصيدته خالصة للشعر، مجردة من أي مهمة أو وظيفة «غير كونها»!

ثمة منْ يعتقدُ أن طاهرا خسر في مقابل قصيدته التي تبتعد عن المزاج العام.. الجمهورَ الذي من المفترض أن يحفظ بعضا من قصائده ليهتف بها على ضفاف نهر من الدم. وذلك اعتقاد موغل في حقبة أثخنت الشعر العربي بحجارة حادة، بدت فيها القصيدة العربية في بعض مراحلها زغبا أسود في الوجه الأبيض، البض!

نـــادر رنـتـيـسـي *

لم يكن القرّاء في ذلك الزمان يسعون إلى القصيدة. كانت هي تنزل إليهم وتقول لهم ما يودون سماعه، أو ما يمر بمرونة إلى العقل المبرمج على التصفيق أو الصراخ حماسة حسب حرارة الشحنة «الشعرية».

لكنّ شاعرا، كما طاهر رياض، يكتب متخففا من ضغط اللحظة، وهاجس اللحاق بالحدث قبل أن تبرد جثة الشهيد؛ لم يكن يوما من الشعراء الذين يشدون القارئ من ياقته أمام قاعة الأمسية ليستمع إليهم، لا بقصيدته المصقولة بحدب صانع متماه في صنعته حدّ الرهبنة، ولا بشخصه الملتصق بشعره بصورة نادرة..، مثلما غبطه محمود درويش..

وحين كان درويش يذهب إلى القول بأن طاهرا «يعرف أن الحذف هو كفاءة الصنعة»، كان يستدرك لاحقا أن طاهرا يحذف أكثر مما يجب، فيستمهله مرة أن يترك قليلا من الفحم والغبار «لنرى العلاقة الأولى بين الأشياء والكلمات في تكوينها الأول».

وملاحظة الشاعر الأكبر تقبض على سر في تكوين طاهر الشاعر، الإنسان الذي لم يحدث لشخص أن صادفه دون شاعريته، وهي ليست مفتعلة وباردة كأناقة الدبلوماسي، ولا مستعارة يمكن حفظها بعد حفلة تنكر اجتماعية؛ بل هي سياق حياة وصفحة منتظمة السطور دون أي خط بائن..!

لذا يمحو طاهر الكثير قبل أن يشهر قصيدته، تماما مثلما نفتقده في مواعيد محددة مسبقا للشعر...؛ لا يحضر هو ولا يحضر الشعر!

بالطبع فقد خسر طاهر أشياء أخرى: النقد مثلا تشاغل كثيرا عنه بنصوص تموت بولادتها؛ فيمكن تشريحها وتوزيع أوصالها إلى مسلمات نقدية باردة..

..كم جميل أن يخسر شاعر الكثيرين من القرّاء، وبعضا كثيرا من النقاد ليكسب الشعر!

* كاتب وصحافي أردني



الرواية والشعر

عمر حفيظ *

١- تعقد الرواية مع غيرها من الفنون والأنواع الأخرى صلات مختلفة. وتتيح تلك الصلات للروائي أن يعدّد أنماط البناء وأن ينوّع مكونات نصّه باستمرار. ولا شك أنّ هذا الذي يتاح للرواية لا تقدر عليه الأنواع الأدبية الأخرى. فآلية التوسيع التي يبنى بها الخطاب الروائي هي التي تجعل هذا النّوع مرنا قادرا على احتواء خطابات أخرى، منها ما يحافظ على وجوه تمايزه، حتّى الشكليّ. ومنها ما يذوب في الرّواية ويتحوّل إلى سمة من سماتها الانشائية.

إنّ الرواية بطبعها امبريالية. فهي تستعمر وتضّم، دون خجل، المناطق المجاورة وتستعيد موضوعات وطرائق الكوميديا والتّاريخ والهجاء والقصيدة الغنائية والتعليمية والتفكير الفلسفي... إلخ. وتقول مارت روبير Marthe Robert : «لا شيء يمنع الرّواية من أن تستخدم، لغاياتها الخاصّة، الوصف والسّرد والدراما والمقالة والتعليق والحوار الباطني والخطاب»(١). لكن ما النوع الأقرب الذي يمكن أن تلجأ إليه الرواية؟

قد يبدو السؤال بلا معنى، لأنه كلما لجأت الرواية إلى نوع اعتبرناه الأقرب إليها. وهذا ليس مرفوضا كلّه ولكنه ليس صائبا كلّه، لأن تحديد الأنواع- وإن كان يطرح إشكالات كثيرة- يظل رهين الثنائية الشهيرة : نثر / شعر. ثنائية يمكن أن يبلغ التداخل بين طرفيها حدودا ترغم المتلقي على أن يكون موزعا لحظة القراءة بين ذائقتين : ذائقة نثرية وذائقة شعرية. وهذا جزء من رهان التحديث بالنسبة إلى الرواية.

فإصرارها على هذا التداخل سيجعلها الحيز الأمثل لطرح أسئلة نظرية أو إعادة النظر في مفاهيم كثيرة، كمفهوم الكتابة والكتابة الأصل وتداخل الأنواع أو تحولها... حتى في المستوى الشكلي الذي لا يقبل أن يكون شكليا دائما. وقد نبّه كوهين Cohen إلى ذلك، عندما أعاد كتابة مقطع نثري صحفي بطريقة مختلفة، كسر فيها خطية الكتابة وامتلاء السطر، ليعلّق بعد ذلك قائلا : «إن الكلمات بدأت تنتعش والهواء يتجدّد كما لو أن الجملة صارت مستعدة أن تستيقظ من سباتها النثري، بفضل ذاك التقطيع الشاذ وحده»(٢).

للروائي، إذن، أن يوقظ الكلمات من سباتها النثري، بطرائق مختلفة منها : تنظيم الصفحة وتوظيف علامات الترقيم والتوقيع بالبياض والسواد والكتابة المقطعية، بما تقوم عليه من اتصال وانفصال ... ومن تلك الطرائق كذلك استحضار الشعر مكونا نصيا متمايزا في شكله، وبناء الخطاب على نحو من التكثيف الذي يجعل المعاني مزدحمة في الجملة الواحدة والدلالة متحوّلة في كل قراءة. وفي سياق ما تمت الإشارة إليه، آنفا، سنتأمل ثلاث روايات هي:

«المستلبس» لنور الدين العلوي (٣) و«النخاس» لصلاح الدين بوجاه(٤) و«الدراويش يعودون إلى المنفى» لابراهيم درغوثي(٥).

وما تشترك فيه هذه الرّوايات هو نزوعها إلى تكريس مفهوم الكتابة بما هي هدم واع للحدود بين الأنواع الأدبية وبين الثقافات كذلك، هدم يجعل الدلالة متحرّكة متحوّلة قائمة على الاحتمال والتعدّد. فبناء الروايات بمكّوناتها النصيّة المتنوّعة يقوم على تقويض للتصوّر التقليدي لقضية تعالجها الرّواية، على نحو من الوضوح. وهو ما يعني أننا إزاء سيرورة دلالية يُحتاج فيها إلى تضافر الأنواع. فكأن ما تقوله الذات أو ما تروم أن تعبّر عنه يفيض على النوع المفرد.

١-١ – المستلبس أو الشعر والسخرية:

تعتمد رواية «المستلبس» التلبيس والسّخرية استراتيجية كتابية. فهي تدفع القارئ دفعا إلى التردّد بين خلفيّات متعدّدة يتأمّلها ويستنطقها أيّها توجّه فعل الكتابة، فضلا عن

أنها تعمّدت أن تبنى على شخصية واحدة تكاثرت. فتنوّعت صورها وأسماؤها. فأحمد العروس وأحمد العتروس وأبو حميد وأحمد فقط وأحمد الفيلسوف والمتاوم... وجوه متعدّدة وحالات مختلفة لكائن واحد هو أحمد.

والثابت أن السّارد، وهو يكثّر الوجوه، إنّما هو يشخّص حالات من التّدهور التي بلغها المجتمع، مجتمع هيمنت فيه الأشياء فأضحت قيمه النذالةَ والهوانَ والخسّةَ وأحلامه تافهةً وضيعةً.

يقول السّارد: يا أحمد العروس لقد كنت خليفة في الأرض، فاذهب... اجمع شعاراتك في علبة الكرطون وادخل في قمقم أيّامك التافهة (...) واسأل نفسك في قهوة الصّباح «ماذا أفدت من الشّعارات القديمة ومن نجوم المجد في قمم الجبال ومن الأسود ومن النسور؟» وأسأل نفسك في شاي المساء» ما أضفت أنا أحمد إلى الشعارات القديمة. ألم تزل حيث ترك أصحابها جلودهم وانصرفوا حزانى « (...) وقم في الصّباح لنهزة أبعد... هذا زمان الانتهاز... ثم غيّر قاموس القيم(٦).

ولمّا كان الواقع على هذا النحو من التردّي والسقوط فإنّ السارد، ومن خلفه الروائي، قد قابلاه بتجريده من العاطفة والانفعال وبسخرية تهدف إلى إعادة الإنسان إلى ذاته وتأمّلها ومساءلتها عساها تستقيظ من هزيمتها.

ونحسب أنّنا عثرنا، الآن، على واحدة من الخلفيات التي توجّه الروائي. ونعني أن العلوي يصدر، في روايته هذه، عن قناعة هي أن لا وجود ولا تحقيق لإنسانية الإنسان بغير سخرية تعيد بناء الذات باستمرار. فالسّخرية شرط تأمّل وسؤال بل إنّ حاجة الإنسان إليها، في الحياة، كحاجة الفيلسوف إلى الشكّ.

والآلية التي تحقّقت بها السّخرية، في هذه الرواية، هي الشّعر. والطريف هو أنّ الروائيّ قد أسّس لعلاقة مفتوحة بين خطابه الروائي والخطاب الشعري. فنور الدين العلوي يستحضر أشتاتا من الشّعر القديم والحديث وينثر المنظوم ويجمع بين الفصيح والشعبّي، حينا، ويربك التوقّع بما يجريه من انزياحات في التراكيب والصّور، في كثير من الأحيان. فأشعار طرفة بن العبد والمتنبي وبشّار بن برد ومحمود درويش ومحمود بيرم التونسي والشابيّ وأبي البقاء الرندي وعلي محمود طه وايليا أبي ماضي، على تباعد الأزمنة واختلاف الرؤى، قد نظمها الروائي في خيط واحد، هو شخصية أحمد عروس. تلك الشخصية التي أراد لها الروائي أن تكون رؤيا. يقول السّارد في فاتحة الحديث عن

تدفع رواية المستلبس القارئ الى التردد بين خلفيات متعددة ويستنطقها

أحمد العروس: أحمد أمل أقوى من لحظة إشراقه في غيب حزين... ورؤيا لم تحتج إغماض عين لتكون... إنه هنا والآن ويمكث في الأرض... فاجعل لك إلى أحمد عروس سبيلا (...) ويفزعك أحمد لو سرت إليه... فأحمد ليس محايدا إزاء هموم الآخرين... ويرى أبعد من أنفه لذلك يرى كثيرا ويحجم عن الإفصاح وينتظر عيونا شاهدة.(٧)

ومن المفيد أن نشير إلى أن الشّعراء الذين ذكرناهم متفاوتون، في نسبة الحضور. فمنهم من ذكرت أبيات من شعره أو أجزاء أبيات، عمد الروائي إلى نثرها. ومنهم من تواتر ذكره بنصّه إما في سياق الاستشهاد به والاحتجاج برمزيته على رداءة الواقع وإمّا في إطار السخرية من العالم. وأكثر من تواتر شعرهما، المتنبي ومحمود درويش.

١-١-١- المتنبّي ودرويش قناعان للروائي:

نبدأ بالمتنبي لسبب بسيط، وهو أن الروائي حوّل صدر بيت المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاها ويختصم

إلى عنوان من عناوين الرواية الداخلية: أحمد العروس ينام ملء جفونه عن شواردها. ومن القصيدة إلى الرّواية تتحوّل الدلالة. فالنّوم في الرّواية لم يكن إلا نتيجة لصراع غير متكافئ بين أحمد العروس والواقع. وقد آل ذاك الصراع إلى الهزيمة والتسليم والنوم. يقول السارد: أنا أحمد العروس لا أفهم كيف تكون الأيّام دولا. ولكنّي أنتظر حتّى تدول. أمّا أن أعلم رئيسي كيف يأتي في التوقيت، فهذا ليس من شأني. وأن أعلّم الزملاء أن يكفّوا عن الخروج من العمل وشرب القهوة باستخدام الحاجب، فهذا ليس من شأني. أو أن أعلّم بائع الغلة ألا يبيعني غلّة فاسدة، فهذا ليس من شأني. وأن أعلّم بائع الخضر أن يترك الخضر تستقرّ على كفّة الميزان قبل أن يرفعها، فهذا أيضا ليس من شأني. فأنا نادرا ما أشترى الخضر. وأن أعلّم النّاس كيف يجتنبون الحفر في الطّريق، فهذا أيضا ليس من شأني(٨).

صحيح أن هذا الذي ذكرناه يندرج ضمن ما يسمّى بسرد الأقوال ولكنّه مشتقّ كله من أنام ملء جفوني أي من الشّعر اشتقاق سخرية، يدين به الروائي اللامبالاة التي صارت قيمة مهيمنة في المجتمع. ولعله يتهم فئة بعينها، هذه التي تسمّى مثقفة. ولكنها لا تبرع إلا في تبرير الهزيمة ولا تبدع إلا في التأسيس للانتهازية.

ويبلغ الأمر حدّا من التماهي بين شخصية أحمد العروس والمتنبي عندما يستحيل الأخير مرجعا من مراجع تصوير الذّات ومناجاتها والبكاء عليها أو الافتخار بها. قال المتنبي:

على قلق كأنّ الريح تحتي ... (البيت).

وقال أحمد العروس:

على ضجر كأنّ النار حولي

تحرقني كما شاءت لها الرياح(٩).

وعلى هذا النحو فإنّ شعر المتنبي يصبح عنصرا بانيا لهوية الشّخصية. فهو حيّزها أو فضاؤها الدلالي. فيه تعيد بناء ذاتها وتصوّراتها. فتتألم ولكنها تظل تحلم. ويحضر المتنبّي، في سياق آخر هو بحث أحمد عن أبيه. ولما كان الأب رجلا بأنفه (رجل بأنفه)، فإن أحمد لن يعثر عليه لأنّ من وجدهم كانوا بأنوف ذليلة. وهو ما يعني أن أباه ليس بينهم. وتتحوّل هذه الصورة إلى قادح لاستحضار أبي الطيب على نحو صريح. يقول السّارد: ويلتفت إلى جنبيه «إني لأفتح عينيّ حين أفتحها على كثير... لكنّي لا أرى أحدا». ويقول «تباركت روحك أيها الشّاعر، هذا زمانك، فلماذا بكرت قليلا في المجيء وفي الذهاب؟(١٠)



يبني السّارد علاقة بين أحمد العروس وأبي الطيب فيجعل الرواية في حاجة إلى الشّعر. ويكشف عن قانون من قوانين الكتابة هو التداخل النصّي. ويهدم الحدود بين أزمنة التلفّظ. فيصبح أبو الطيب المتنبّي، في لحظة ما، شخصية وساردا يشارك في الحكاية. يقول السارد ولكنه (أي أحمد عروس) يستغفر ويعود إلى أبي الطيب ويسأله:» هل رأيت أبي يا أبا الطيب. فيقول له « أذمّ إلى هذا الزمان أهيله. فلا يبحث أحمد عن المزيد وعن أبيه في شمّ العرانين. ويقول «لو كان لما هرب» ويتوقف أحمد عن البحث(١١). قد يعطل الشّعر البحث - أي السرد - فيتحوّل السّارد إلى واصف وتردّد الذات إلى ذاتها تناجيها أو تستعيد مناجاة الآخرين لها. ولكن الثابت هو أن الشعر يوسع أفق الدلالة ومتخيل الشخصية ويطرح سؤال البناء بإلحاح.

أما الشاعر الثاني الذي تواتر شعره، فهو محمود درويش. وأهم النّصوص التي تم استحضارها هي قصيدة أحمد الزعتر. ولسنا مطمئنين إلى ما سنقوله الاطمئنان كلّه. ولكننا نقوله. وهو أنّ هذا التقاطع في الأسماء ليس بريئا أو غير مقصود. فأحمد العروس وأحمد الزعتر بينهما من الاشتراك في الصور ما يغري بالبحث في كيفيات اشتغال كتابة تطريسية يعبر فيها الكاتب من جنس إلى جنس. يقول السارد: أنا أحمد المنثور بين سحابتين، نضت عني معاطفها الليالي وجّردتني فدنت مني السماء بحبّ ودثرتني.(١٢)

بنى السارد كلامه هذا، بالمعجم نفسه الذي بنى به درويش قصيدته «أحمد الزعتر». يقول درويش في المقطع الأول:

ليدين من حجر وزعتر
هذا النشيد... لأحمد المنسي بين فراشتين
مضت الغيوم وشردتني
ورمت معاطفها الجبال وخبأتني(١٣).

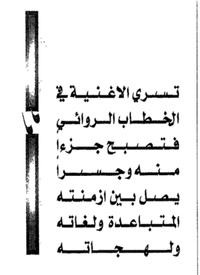
ويتكرر استحضار هذه القصيدة بالذات، في مواطن أخرى من الرواية. يقول السارد: أنا أحمد المنسي صعد الجميع وخلفوني وبنوا عمارات وشردوني. فهل من سبيل إلى الجنون؟ أنا أحمد المنبتّ عن نفسي أعود إليها وأعتريها أنا أحمد موجة في الصباح تتكسر سريعا(١٤).

ويقول درويش:

... وصاعدا نحو التئام الحلم
تتكمش المقاعد تحت أشجاري وظلك
يختفي المتسلقون على جراحك كالذباب الموسمي
ويختفي المتفرجون على جراحك(١٥)

لا نريد أن نحصي على السارد أنفاسه. وإنما الغاية هي التأكيد على أن رواية «المستلبس» قد كتبت بالشعر في معانيه المختلفة، أي بالشعر بوصفه صورا أو أنماطا مخصوصة من الكتابة وبالشعر بوصفه نصا غائبا يغذي النص الروائي. فقد تشرّب الروائيُّ الشعريَّ. واشتق منهما كاتب الرواية ضربا من السخرية يقوم- حينا- على اللعب باللغة بما فيه من تورية وتعدد للمعنى وازدواج بين ظاهر وباطن. ويقوم- أحيانا أخرى- على التهوين من شأن العالم وعدم أخذه مأخذ الجدّ.

لم يكن المتنبي ودرويش، إذن، إلا صوتين متناغمين لإدانة الواقع أو قناعين أتاحا للروائي أن يمطّط الزمن ليصل الحاضر بالماضي، في ضرب من التأكيد لما ورد في التصدير المأخوذ عن عبد الرحمن منيف الذي يقول: في ظل وضع كالذي عشناه ولا نزال نعيشه إلى الآن، قد تكون الرواية أمكر الوسائل لقول الكثير(١٦).



١-١-٢- الشعراء الآخرون واللعب الشعري:

الشعراء الذين لم نذكر، حضروا بنسب متفاوتة، وفي مواطن متفرقة من الرواية. والجامع بينهم هو لعب الروائي بأشتات من أشعارهم أو عناوين قصائدهم، لعب لم يخرج عن سياق السخرية من الذات والعالم.

ومن الشّواهد الدالة على اللّعب باللغة نشير إلى بعض ما ورد على لسان السّارد حينا وأحمد العروس حينا آخر.

يقول أحمد العروس: «أنا أحمد أقمت في قلبي محاريب للشعر والكلام الصادق، ولأحمد الشابي هيكل حب الصلاة ومثله أؤمن بالقمة الشمّاء (...) وأعيث في الأرض صلاحا لتستقيم(١٧). ومن الواضح أن النصين الغائبين في هذه الشواهد، هما: صلوات في هيكل الحب ونشيد الجبار أو هكذا غنّى بروميثوس. وهما طبعا- للشابي.

ويقول كذلك: أنا أحمد العروس أشتكي وأقول إني معدم والأرض ملكي والسماء والأنجم(١٨). خطاب رومانسي لايليا أبي ماضي، يعدل به عن سياقه ليصبح خطاب سخرية، سخرية من الذات التي يمكن أن تغرق في رومانسيتها، بل لعلها سخرية من الذوات التي لا تزال تحلم.

ويقول السّارد: فارتجّ على أحمد العروس البشري ونظر حواليه فرأى الناس يهيمون وراء الفجل ويبيعون بالمليم واحدة ولا يتركون للعيال ورأى المجلس يدخل في التفاصيل الصغيرة(١٩).

كلام آخر يخترقه صوت بيرم التونسي الذي كرس كتابته للإدانة والسخرية. وهو ما يعني أن وظيفة الشعر المهيمنة في رواية «المستلبس» هي التأسيس للهزلي المشتق من الشّعر. بلاغة الرواية، إذن، من بلاغة الشعر. به تعدّد أصواتها والأجناس التعبيرية فيها، وتكثّف رؤيتها للواقع وتفصح عن موقفها منه.

١-٢ - النخّاس كتابة الوجود وطاقات الشعر:

«النخّاس» رواية سؤال وتأمّل أكثر من أن تكون رواية أحداث. وإذا كانت الجملة الأولى: يركب البحر نحو جنوة(٢٠). تؤسس لرحلة سينجزها تاج الدين فرحات إلى إيطاليا للحصول على جائزة، فإن رحلة الجائزة لم تتحقّق على نحو ما كان يُتوقّع. وتحقّقت رحلة أخرى هي رحلة تاج الدين في ذاته هو، وفي ذوات أخرى كثيرة، ونصوص عديدة وخطابات متنوعة، تضافرت كلها لتكثيف تجربة الإنسان في الوجود. هذا الوجود الهيراقليطي المؤسس على الغموض والتحوّل، مبدآن عبّر عنهما بوجاه في بداية الرواية بتلك الصورة التي رسمها لتاج الدين: تاج الدين فرحات طفل مشدوه في هذا الكون الواسع بأشيائه وصمته وانسه وجانه وجنّته وسعيره(٢١). إن هذه الدهشة المبكّرة التي يبديها تاج الدين فرحات إزاء الكون، تضع البداية في خانات البدايات الإشكالية(٢٢) بما يعنيه الإشكالي، في هذا المقام، من بحث عن التمايز.

ونحسب أنّ ما هيّأ لتمايز هذه الرواية هو نزوعها المستمر إلى هدم التصور التقليدي للّغة، ذاك التصوّر الذي يقوم على تكريس الحدود بن كلام أدبيّ وآخر غير أدبي وثقافة عالمة وأخرى شعبية.

فدهشة تاج الدين فرحات في هذا الوجود استوجبت تضافر الخطابات، عسى أن يتمّ التعبير عنها أي الدهشة على النّحو المناسب. فكأننا إزاء التصوّر الرومانسي للذّات ولأحوالها اللانهائية وما يقابل ذلك من تعدّد لغوي وأجناسي.

وقد تعددت فعلا، في رواية النخاس، اللغات والأجناس التعبيرية. وما يعنينا منها تحديدا هو ما يصنّف ضمن الشّعر، سواء كان شعرا شعبيا أو فصيحا أو أغنية، لأن هذه الأجناس التعبيرية صارت عناصر بانية للخطاب بعد أن فارقت سياقاتها الأولى التي نشأت فيها وأدرجت في سياقات جديدة، ستكيف دلالاتها بما يجعلها ذات طاقة تعبيرية ترفد الخلفية التي توجّه الروائي، وتساهم في تكثيف رؤيته للوجود وتفصح عن تصوّره لفعل الكتابة ذاته.

تلك اللغات والأجناس هي الأغنية الشعبية (أغنية الشيخ العفريت، ص ٢٣) وفواتح أغنيات أخرى (بالله يا طير احكيلي، ودمعات ناحو على خدود البرني،

ص ٤٨) و(كيف بتنا صبحنا باري كلام الناس لا يفضحنا، ص ٦٩) وأشعار رامبو (ص ٥٣ وص ٧٠ وص ٧٧) ومحمد الغزي (١٠٢) وبودلير (ص ١١٠) وأخرى لم يذكر أصحابها (كلما أثمر شجر التوت اذكريني، ص ١٠٦) و(قالت ألا تبتغي مالا تعيش به مما تلاقي وشر العيشة الرمق، ص ١٠٨).

إن الخلفية التي تحرّك بوجاه، في هذه الرواية، هي كتابة الوجود في ائتلافه واختلافه وثباته المتوهّم وتحوّله الدائم. ونحسب أن أغنية الشيخ العفريت «كيف الريح في البريمة، غربي وشرقي ما يدومش ديمة» تختزل الخلفية التي أشرنا إليها. فصورة الطفل المشدوه الذي هو تاج الدين فرحات مشتقة من مبدأ التحول المستمر. يقول السارد: كان قديما يشاهد الصور التي تركها الجدّ ويلبث محملقا في العيون الثابتة: يهود وعرب وفرنسيون وطليان ومالطيون وأتراك ونياشين وحب وكره وطرب وولائم وأفراح وموت وحنجرة الشيخ العفريت توقظ الغافلين والسكارى والهافين إلى حبيب جديد مساء جمعة أو صبيحة أحد أو شبات مقدس: كيف الريح في البريمة(٢٣).

تسري الأغنية في الخطاب الروائي فتصبح جزءا منه وجسرا يصل بين أزمنته المتباعدة ولغاته ولهجاته. فالسارد سيعود من جديد إلى الفصحى ليقول: كل ذلك ذهب في «البريمة» مثل الريح. ويشرع في تعديد الأشياء والعناصر مرة أخرى. وبهذا الفصل والوصل الشكليين، على الأقل، تصبح الأغنية «كيف الريح في البريمة» استعارة هذه الرواية التي لم يخل فصل من فصولها من تأمّل الذات والوجود في تحوّلهما الدائم. ونتصور أن مبدأ التأمّل -مشتقا من البداية الإشكالية التي تمت الإشارة إليها- هو الذي أملى على بوجاه تلك الاختيارات الشعرية، وخاصة أشعار رامبو الذي يقول:

jwécrivais des silences, des nuits,
je notais lwinexprimable,
je fixais des vertiges
jwai crée toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames(٤٢)

ويقول كذلك:

A Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit (٥٢)

ثم يقول، في سياق آخر:

le sourire aux lèvres, il contemple paisiblement la force du monde, qui jadis à pu l'émouvoir ou l'affliger, mais qui, à cette heure, le laisse indifférent (...) la vie et ses figures flottent autour de lui comme une apparence fugitive ; pour lui, le songe léger d'homme à demi éveillé, qui voir à travers de ce songe la réalité et qui ne se laisse pas prendre à l'illusion; comme ce rêve encore, sa vie s'évanouit sans transition violente...(٦٢)

إن المشترك بين أقوال رامبو هو أنها تحاول أن تكتب الصمت أو تقول ما لا يقال وتجمع بين اللذة والألم وتثبّت المتحوّل وتحرك الساكن. فهي، إذن، تعيد بناء العالم وتكثّف المعنى وتومئ إلى طاقات الشعر على التحويل، بل إنها تمجّد الفوضى وتقدّسها وتبحث فيها عن معنى للكائن الإنساني. والمعنى قد يشتق من الألم مثلما يشتق من اللذة وقد تنشئه الفوضى أكثر مما ينشئه النظام.

والكتابة في النخّاس خروج عن النظام والثبات التقليديين، لا في ما يتصل ببناء الرواية في حد ذاتها. وإنما في الرؤية التي تحكم البناء. فهذه الرواية مبنية بالاستعارة الهيراقليطية القائمة على اعتبار الواقع صيرورة أبدية وحركة لا تنقطع البتة. ولنا في ما تم استحضاره من شعر بودلير، في هذه الرواية، ما يختزل تلك الرؤية في مستوياتها المتعددة. يقول بودلير:

Plonger au fond du gouffre, enfer ou ciel, qu'importe? !
Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau(٧٢)

فهل هو الشعر يوجّه الرواية ويعلّمها الغوص على المعنى حيث يظن أنه عزيز أو معدوم أصلا أم هي الرواية وعت طاقة الشعر وقدرته على التكثيف والاختزال والإيحاء، فاستلهمته لتقول به المتعدد والإشكالي؟ !

والواقع أن الشعر في النخاس ليس شاهدا يُستحضر أو صورة تُبنى على المجاز وإنما هو نمط كتابة تبحث عن إيقاعها الخاص وتحاول أن تتمرد على الساكن والنهائي من التصنيفات.

١-٣- الدراويش يعودون إلى المنفى وتعدّد وظائف الشّعر:

إذا كنّا قد اختزلنا وظيفة الشّعر في روايتي «المستلبس» و«النخاس» في دلالة والسّخرية بالنسبة إلى الأولى والتكثيف بالنسبة إلى الثانية، فإننا نحسب أن الشّعر في الدراويش قد تنوّعت أشكاله وتعدّدت وظائفه. فقد عمد إبراهيم درغوثي وفي الطبعة الثانية لهذه الرواية(٢٨) إلى الكتابة المقطعية أو الكتابة الشذرية في المستوى الشكلي على الأقل. وإذا عددنا تنظيم الصفحة ضربا من الإيقاع، فإننا سنكون إزاء روائي يبحث لنصّه عن إيقاع مخصوص.

وقد تعددت مواقع الشعر في الدراويش. وأظهر تلك المواقع الصفحة الرابعة من الغلاف. وقد ورد فيها نصّ شعريّ غفل من النسبة والعنوان. وهذا النصّ هو ذاته الذي ورد في الصفحة الأخيرة من الرواية (ص ١٤١) تحت عنوان: بعد النهاية. وقد نسب إلى الشاعر كافافي. وتحت اسم الشاعر تنصيص على مكان كتابة الرواية وتاريخها. فالشعر، وفي هذه الرواية بالذات، مكون نصيّ ونصّ مواز في آن معا. فهو جزء من الخطاب الروائي يتعالق معه. ولكنه يظل متمايزا بذكر اسم الشاعر: كعمر بن أبي ربيعة (ص ٤٠) أو بأن يوضع بين مزدوجتين، كما هو الشأن في الصفحتين (٦٢ و ٦٣) حيث أورد السارد أشعارًا لبعض المتصوّفة كرابعة العدوية.

والشعر في هذه الرواية قصيدة كاملة لسعدي يوسف من ديوانه « من يعرف الوردة» يبني بها ابراهيم درغوثي الباب الحادي عشر « درويش يعود من المنفى». تلك القصيدة بعنوان الواحة في الديوان. وقد حافظ الروائي على العنوان نفسه، إلا أنه تصرّف في بعض التراكيب بالحذف والتغيير. وهو -أي الشعر- فاتحة الباب الثالث عشر كذلك. كما أنه جزء من قصيدة محمد العوني من ديوانه مملكة القرنفل. وقد اشتق درغوثي عنوان فصله هذا من القصيدة. فالنجوم التي انكدرت، وهو عنوان الفصل، مستوحى من القصيدة التي يقول فيها صاحبها، العوني:

آه لو يشعل الحلم في الذاكرة
صورًا للنجوم التي انكدرت
يوم أن خضّبوا هامة النخلة الباسقة(٢٩)

وتلجأ هذه الرواية، هي أيضا، إلى الشعر الشعبّي. فمسعود السائس يقود جمل نمرة عشيقة الدرويش في شريط مجنون الصحراء، ويغنّي:

أسعد أشوشان سوق وربّص
سايس جمل للآك حتى تلبس(٣٠)

فما الذي حقّقه الشعر، للرواية، وما الدلالات التي يمكن أن نشتقها منه؟



١-٣-١- قصيدة كافافي:

تكرّرت هذه القصيدة فبدت مفصحة عن إيديولوجيا الرواية، رواية لا تحرج من تسمية الأشياء بأسمائها أحيانا كثيرة، وفي نبرة انفعالية لا تخلو من تشاؤم لم تفلح خاتمة الرواية في محوه.

يقول السارد: في الخارج أشرقت شمس يوم جديد. فجرى الأطفال في شوارع القرية وامتلأت السماء بطائرات الورق... طائرات بيضاء وزرقاء وحمراء(٣١).

تبدو الخاتمة متفائلة تبشّر بشمس يوم جديد. ولكن هذا التفاؤل لا يصمد أمام صورة تكرّرت مرتين في القصيدة، وفي آخرها تحديدا. يقول الشاعر كافافي:

فمادمت قد دمّرت حياتك هنا
في هذه الزاوية الصغيرة

فقد دمرتها في كل مكان آخر من العالم.

فهل هو الروائي يستدرك على نفسه أم هو الشعر يؤسس لرؤية غير التي تؤسس لها الرواية؟

يصل القارئ إلى النهاية، فيجد نفسه أمام احتمالات، تحققت بإعراض الروائي عن التقرير والإثبات، بل إن وجود قصيدة كافافي، في الصفحة الرابعة من الغلاف، وهي غفل من اسم صاحبها يوهم القارئ بأن الكتاب شعري لا نثري. ثنائية لها كفايتها الوصفية، لأنها تحافظ على تمايز الأشكال الخطابية وتبقي على سؤال العلاقة مطروحا.

وفي هذا السياق بالذات، نتساءل نحن، عما طرأ على قصيدة سعدي يوسف في هذه الرواية، وإن كان محدودا؟

١-٣-٢- قصيدتا سعدي يوسف ومحمد العوني:

عمد درغوثي، مثلما تمت الإشارة إلى ذلك سابقا، إلى الحذف والتغيير. فقد حذف كلمة «الرّحيل» المكرّرة في القصيدة وعوّضها بثلاث نقاط استرسال كما أنه غيّر «الكتاب» بالكائنات». ففي الديوان: من قال «الكتابُ الحقيقة». وفي الرواية من قال «الكائنات الحقيقة».

أمن أخطاء الطباعة هذا الذي حدث أم هي الرواية تكيف الخطاب الشعري بحسب سياقاتها؟

نرجح الشق الثاني. ونحسب أن ظهور نقاط الاسترسال يفتح دلالة الرحيل على اللانهائي في الرواية، في حين أن التكرير في القصيدة لا يتجاوز التأكيد. أما بالنسبة إلى تغيير «كتاب» بـ«كائنات» فنتصور أنها مما يتجانس مع النفس التشاؤمي الذي هيمن في قصيدة كافافي. فالرواية قد كتبت أثناء حرب الخليج الأولى وبعد أن بدأ درغوثي يكفر بالواقعية الاشتراكية وما تؤسس له من أحلام. وبذرة التشاؤم ذاتها هي النواة الدلالية التي بنيت بها قصيدة محمد العوني. فالصور كلها، صور خراب وموت ودم:

- كانوا قراصنة... ودهاقنة ... وسماسرة...

وصعاليك حطوا على القلب أوزارهم...

استغلوا سقوط الفوارس في وصمة الصمت

داسوا على صرختي

(...)

راودوني عليك

ودقوا خناجرهم في ضلوعك...

وعلى هذا النحو، فإننا نقدر أن الرؤية التي كانت توجه الكتابة في رواية الدراويش، قد حققتها عناصر كثيرة متضافرة، منها الشعر الذي تعددت أنماطه ولغاته ومنابته الثقافية.

وهكذا فإنه لا يوجد شيء غريب أو مستبعد بالنسبة إلى الرواية والروائي. فمن أحمد العتروس الذي سجن في النهاية إلى أحمد الزعتر الذي سيبدأ (أما أحمد الحي فقد بدأ ص ١٥٢) في رواية «المستلبس» للعلوي. ومن «الأيام كيف الريّح في البريّمة» إلى رامبو، في رواية «النخاس» لبوجاه. ومن «آسعد أشوشان سوق وربّص» إلى سعدي يوسف وكافافي، في رواية «الدراويش يعودون إلى المنفى» لدرغوثي. من هذا إلى ذاك، تمتد مسافة يتّسع فيها الخطاب الروائي إلى الفلسفة والشعر والعلم والسّخرية وحتى إلى ما هو مدوّن على علب الكرطون والمشروبات. وهو ما يعني أننا إزاء مفهوم الكتابة بوصفها ممارسة تنزع دائما إلى هدم الحدود بين الأنواع. فالشّعر الذي هو خطاب «مونولوجي» في التصور الباختيني أو هكذا فهمناه على الأقل، يفقد بعضا من صفته تلك ويتحوّل في الرواية إلى عنصر بان لـ«ديالوجيتها» أو حواريتها ومدخل من مداخل قراءتها وتأويلها.

❖ كاتب من تونس

الهوامش

1- Pierre Chartier, Introduction aux grandes théories du roman, Nathan, Paris, 2000, p 5

٢- المقطع النثري هو: أمس، على الطريق الوطنية السابعة، كانت سيارة تجري بسرعة مائة كيلومتر في الساعة، قد ارتطمت، بشجرة صنار، ومات ركابها الأربعة.

يعيد كوهين الكتابة على النحو التالي:

أمس، على الطريق الوطنية السابعة

سيارة

كانت تجري بسرعة مائة كيلومتر في الساعة، ارتطمت

بشجرة صنار

ركابها الأربعة

ماتوا.

راجع:

Jean Cohen, structure du langage poétique, 1édition, Flammarion 1966, la présente éd, Flammarion, Champs, 1997 p73

وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية بعنوان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال، المغرب ١٩٨٦ ص ٧٢-٧٣

٣- نور الدين العلوي، المستلبس، دار الجنوب للنشر، تونس ٢٠٠٥

٤- صلاح الدين بوجاه، النخاس، دار الجنوب للنشر، تونس ٢٠٠٢

٥- ابراهيم درغوثي، الدراويش يعودون إلى المنفى، دار سحر للنشر، تونس الطبعة الثانية ١٩٩٨

٦- نور الدين العلوي،نفسه ص ١٠٩

٧- نور الدين العلوي، نفسه، ص ١٣

٨- نفسه، ص ٥٨

٩- نور الدين العلوي، نفسه، ص ٧٦

١٠- نفسه، ص ٥٨

١١- نفسه، ص ٢٠

١٢- نفسه، ص ص ١١٨-١١٩

١٣- درويش، الديوان، المجلد الأول، دار العودة بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص ٦١١

١٤- نور الدين العلوي، ص ٧٦

١٥- درويش، نفسه، ص ٦١٨

١٦- نور الدين العلوي، نفسه، تصدير، ص ٩

١٧- نور الدين العلوي، نفسه، ص ٨٩

١٨- نفسه، ص ١٢٧

١٩- نفسه، ص ٨٢

٢٠- صلاح الدين بوجاه، النخاس، ص ١٧

٢١- نفسه، ص ٢٢

٢٢- عن صبري حافظ، الكرمل عدد ٢١/٢٢، ١٩٨٦، ص ١٤٥

٢٣- بوجاه، النخاس، ص ٢٢-٢٣

٢٤- نفسه، ص ٥٣

٢٥- بوجاه، نفسه ص ٧٠

٢٦- نفسه، ص ٧٧-٧٨

٢٧- نفسه، ص ١١٠

٢٨- إبراهيم درغوثي، الدراويش يعودون إلى المنفى، دار سحر للنشر، تونس الطبعة الثانية ١٩٩٨

٢٩- ابراهيم درغوثي، نفسه، ص ١٣٢

٣٠- نفسه، ص ٥٢

٣١- نفسه، ص ١٣٩

إدوار الخرّاط ومقاطع من سيرة ذاتية للكتابة

طـــراد الـكـبـيـســي *

لكتابة السيرة الذاتية أوجهٌ عدَّة (١)؛ السرد المباشر.(٢) السرد بصيغة المذكرات. أو الاعترافَات واليوميات.(٣) السرد بما يُقارب الرواية التاريخية. أَيْ امتزاج السرد السير ذاتي بالسرد التاريخي. أي؛ سيرةُ فَرْدٍ في سيرةِ مجتمع. (٤) الرواية السيرذاتية. أَي ليس مجرد إستدخال الروائي لَشذرات أو معلومات من سيرته الذاتية في الرواية على لسان الشخصيات أو بصيغة أَفعال، بل أَنْ يمتزج الواقعي بالمُتخيَّل الروائي.

وقد اختار إدوارِ الخراط في (مواجهة المستحيل) صيغة أَنْ يكونِ الساردُ لسيرة المؤلف الكاتب والقارئ معاً. أَيْ صيغةَ كاتب المقالة الأدبية والنقدية ومُدوِّن المذكرات. وبتعبير الروائي نابوكوف: إن الخراط في الوقت الذي كمَنْ هَدَمَ بيته ليبني بيت قصصه ورواياته، عاد شأنَ القارئ الآخر ليُفكك ما صنعته يداه، ويُعيد بناءَ ما فكّكه، ليتعرَّف على الحجارة نفسها. وليسرقَ أو يُحوِّل انتباه القارئ الموجَّه إلى عمله، ليتوجَّه إلى شخصه. إذْ هو هنا في سرد سيرته إنْ جاز أنْ يجري مجرى السيرة الذاتية بهذا المجرى غير المألوف كراوٍ للحكاية، جعل من نفسه موضوعها. بينَّما في قصصه ورواياته يكاد من المتعذر التمييز الدقيق بينَ شخصيَّته والشخصيات الروائية. قال مثلاً: (وقد مزجتُ السيرةَ الذاتية بالمتخيّل الروائي في معظم ما كتبتُ مثل « ترابها زعفران «. أما رواية «حجارة بوبيللو « فقد قدمتُ فيها جانباً من سيرتي الذاتية مع شطحات خيالية، مع تغيير بعض الأسماء حرصاً علىً مشاعر الناس. « (٢/٢٤٤).

وهنا يكمن رُبَّما سببٌ من جملة أسباب في أنَّ قصص وروايات الخراط، تنتمي إلى ذلك الضرب الإشكالي من النصوص كما ذهب الأستاذ محمد بدوي. قال: (تنتمي قصص إدوار الخراط ورواياته إلى ذلك الضرب الإشكالي من النصوص. ومن صفات هذا: أنَّ نصَّ الخراط يسعى إلى تدمير علاقته بالمرجع. فالنص الإشكالي يختلف عن غيره من النصوص في أنه سَعْيٌ لتدمير العلاقة بين النص والمرجع، بين الدال والمدلول، وبين المرجع وفكرتنا عنه. بَدْءاً من مستوى (الجملة) إلى (النص) برمته.(١)

وعلى سبيل المثال قال: (حول تجربته الروائية): «صحيح أنَّ أعمالي الروائية تعالج القضايا الكبرى التي تتعلق بالإنسان والوجود والحرية، لكنها تتمُّ دون تناول مباشر أو صارخ للتفاصيل، ولكنها بقدرٍ ما، تدَّخل في النسيج الروائي. ولعل أهمَّ هذه القضايا الدفاع عن حرية الإنسان التي أعتبرها ركيزة أساسية للإبداع، والسعي إلى نوع من العدالة الكونية، والبحث عن مقاربة جمالية تفترق عن الجمال التقليدي، كي تعكس الجمال المُنْتَهك المُخْتَرق، الذي فيه شيءٌ من التشوّه، ورُبّما نجدُ في هذا التشوّهِ معنىً أو دلالةً إنسانية، بالإضافة إلى البحث عن دلالة للوجود.». (٢/١٩١)

هذا والكتاب بجزئه ينطوي على مفاصل من سيرة الكاتب: الطفولة، صداقته مع البحر الأبيض المتوسط. المدارس والجامعة التي درس وتخرَّج منها. تجاربه في الحبّ. زواجه وأولاده. صلته بالأحزاب والقوى الثورية. أو قوى التغيير في مصر منذ الأربعينيات والسجون التي دخلها من عهد فاروق إلى ما بعده. بداية علاقته بالكتاب (القراءَة). بداية كتابته الشعر والنثر وأهّم الشخصيات التي أثَّرت في تكوينه الحياتي والثقافي معاً. ثمّ تجاربه في مسيرته الثقافيه بدءا من مجلة (جاليري ٦٨) ومَنْ عاصرها وبعدها. ولادته في الإسكندرية والصلة الحميمة بينه وبين (ترابها زعفران) وبناتها: (يا بناتِ إسكندرية) ومطارح العشق بين إسكندريةٍ و(أخميم) التي عرف فيها طقس المعمودية. ثمَّ ما هي وكيف كانت علاقته بالوجودية والسريالية. وكيف شاركت كلاهما في صياغة جوانب من تفكيره. وبشكل أعم: الفكر الغربي عموماً. ثمَّ كيف هو: مُغامرٌ حتى النهاية كما يصف نفسه. وما هو ميدان مغامراته: أهي مع النساء مثل دون جوان أم مع الفَنّ ؟ ويا للخسارة حَيث وضع مغامراته في الكتابة بديلاً منها في الحياة !! ثُمَّ علاقته بالفنّ والفنانين التشكيليين وبالكولاج بوجه خاص باعتباره من هواياته الأساسية منذ صغره، وهو ما بدا واضحاً من خلال كتابه: (تباريح الوقائع والجنون) قال: « أريد أن أقول أنّ الكولاج من إحدى هواياتي الأساسيَّة الأولى ومنذ صغري. وهو ما اتضح مثلاً خلال كتابي الأخير « تباريح الوقائع والجنون « ففيها مقتطفات كثيرة من صحف وأوراق. وغلافها لوحةٌ كولاج لأدوار الخراط. الكولاج ليس مجرد إضافة شيء على شيء أو لصْق شيء بشيء وإنّما هو تكوّينٌ بالمعنى التشكيلي وهو يدخل أيضاً في بنية العمل الفني أيّاً كان. سواء كان قصة أو رواية أو قصيدة...». (١/١٥٨)

كل ما تقدَّم وسواه يأتي عبر اختيار الخراط طرائف من السرد المباشر والمذكرات والذكريات والمقالة الأدبية والنقدية والتأملية واللقاء والحوارات التي أجراها معه عَدَدٌ من الصُحفيين والأدباء ونُشرت في صحف مصرية وعربية. وبدورنا هنا نعرض لاختيارات من اختيارات الخراط للقارئ وبخاصة تلك التي تتصل مباشرة بالهَمّ الكتابي العام.

البداية مع الكتابة: « بدأتُ الكتابةَ منذ الأربعينات بدأتُ شاعراً. كتبت القصيدة العمودية الموزونة التفعيلة وأنا في الثالثة عشرة وكتبت بعد ذلك القصيدة الرومانسية وقصيدة النثر. ثُمَّ وجدتُ الشعرَ كما كان يُكتبُ في ذلك الحين لا يفي بهذه الكثافة التي أحسستُ أن كتابتي تحتشد بها ومن ثَمَّ تطورت قصيدةُ النثر عندي إلى القصة القصيرة التي كتبتها في الأربعينات المبكرة. أما الشعر فقد وجد طريقه بشكل أو آخر إلى نسيج هذه الكتابة القصصية أو الروائية التي ظللت أكتبها وما زلت. « (٢/١٧٧)، «وبهذا

إنّني أعتبرُ القصة القصيرة والرواية، هما الميدان الذي أرى فيه رسالتي وأجد تحقيقاً لنزوعاتي وصبواتي الفنية. ولكنّني أضيف إليه، وعلى حواشيه كتابات في الشعر والنقد الأدبي والتشكيلي، وفي الترجمة وفي ممارسة فنّ الكولاج» .(٢/٢٠٤)

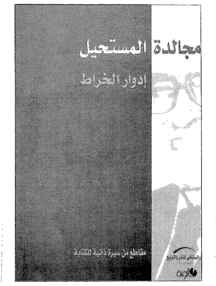
وهنا لنا ملاحظتان: الأولى: أننا نلاحظ أنّ معظم الكُتّاب الذين مارسوا كتابة أكثر من نوع أدبي وفي المقدمة الشعر، أنهم بدأوا شعراء أو كتابة الشعر ثمّ تحوّلوا أو مارسوا معه أنواعاً كتابية أخرى. أما الكتّاب الذين بدأوا كتابة النثر، فلم يعرفوا كتابة الشعر حتى وإنْ ظهرتْ في كتاباتهم النثرية: (قصة قصيرة. رواية. دراما. مقالة أدبية... الخ) ملامحُ شعرية. فهذا بفضل المقوّمات البلاغية: المجاز، التشبيه، الاستعارة... الخ. وليس بفعل الشعر. الثانية: إنّ معظم الكتّاب الذين بدأوا شعراء أو كتابة الشعر، غالباً ما يُلاحظ في كتاباتهم النثرية وبالذات (القصة القصيرة، الرواية، الدراما..) وكأنّها قصائد حُوّلت إلى نوع آخر نثري. ومن هنا فأنّي أفهم ما ذهب إليه الخراط حين قال عن روايته (رامه والتنين): «إذا كنا نُسمّي (رامه والتنين) رواية فيمكن أنْ نسمّيها أيضاً قصيدة طويلة». (١/١٣٠)

نهج الكاتب في الكتابة:

« فنُّ الكتابة عندي هو التجريب المستمر، المغامرة، نشدان المجهول. السعي إلى التعبير بل إيجاد الجمال الكامل في الوجود وأهواله ونشواته ومسرّاته، البحث الدائم عن الحب والعدالة والحرية والكرامة». (١/٢٣٨) ذلك ما يقوله الخرّاط عن نهجه أو طرقه في الكتابة، لكن هذا لا يمنع أن يتفاعل أو يتكامل « الاحتشاد الطويل » مع « لمحات من الإلهام المفاجئ » «هذه طبيعة أو تكوين أو نوع من النزوع الذي يمزج بين شيئين: الاحتشاد، التأمل، التدبّر، التخطيط المسبق الداخلي، والعفوية، التلقائية، الانصياع للحظة الإلهام.. هذا المزيج بنسبة كبيرة على الأقل، هو المزاج الذي أحبُّه وأعمل فيه». (١/٢٤٠)

وهذا يعني باعتبار آخر، أنّ الكتابة والرواية عند الخراط هي مسعىً معرفي وجمالي في وقت واحد. وبالرغم من أنّ آلية هذا المسعى المعرفي الجمالي قد تكون شديدة التعقيد، شديدة الغموض، إلا أنّ الذي لا شك فيه أنّ المسعى الجمالي أو الجمالية لا يفترق عن أية قيمة أخلاقيّة بالمعنى الإسمي. كما أنّ القيمة الخلقيّة هي أيضاً جمالية. وبهذا يمكن أنْ تكون الجمالية مسعىً خُلقيّاً ومعرفيّاً في الوقت نفسه. ولا تتحدّد قيمة الرواية أو الكتابة إلا بوجود هذه الجماليّة «. (٢/١٥١-١٥٢)

وهنا يأتي السؤال: لماذا نكتب؟ ولماذا



نقرأ؟

في الأول: لماذا نكتب تتعدّد الأجوبة: بعضهم يقول: لو كنتُ أعرف ما أكتب ما كتبت. ويقول آخر: « أنا أكتبُ إذنْ أنا موجود » ويعترف ثالث: بأنه يكتب ليعيش. فالكتابة هي المهنة الوحيدة التي يتقنها. ويصف الروائي الأرجنتيني « إدلفو كاسارس » نفسه قائلاً: « أنا مثل ذاك الحلاق الذي يتلهف لسرد كلّ حكاية يسمعها على زبائنه. أنا أتلهّفُ لنقل كل حكاية أخترعها إلى القراء». والحقيقة التي يعرفها الكل أنّ معظم الكتّاب وجدوا أنفسهم مُساقين إلى حرفة الكتابة دون أنْ يكون لهم أيّ خيار، سوى خيار الموهبة أو الإمكانية الطبيعية أو الرّغبة الفطرية... وبتعبير الكاتب البريطاني « إنطوني برغيز «: «أنا أكتبُ لأن الظروف هي التي اختارت لي هذا المسلك».

أما عن السؤال: لماذا نقرأ؟ فالبعض يقرأ لأنَّ القراءة تُسليه. وآخرُ يقرأ ليُحيط بما يجري حوله وفي العالم. فالقراءة تُعَلّمُه عن حياة لا يعرفها أو يحلم بها. وذهب قارئ ثالث: إنّني أقرأ لأجرّدَ المؤلف من حقيقة كونه مُؤلفاً، وأوحي بأنّني أنا الأولى بالنص. لأنيَ الأوفرُ حظّاً في امتلاك شروط تأويلية.

واقع الرواية العربية: على خلاف مَنْ يذهب إلى موت الرواية. أو أنّها بدأت تفقد بريقها، يرى إدوار الخراط أن الرواية العربية تشهد ازدهاراً لم تشهده من قبل. يقول: «الرواية على المستوى العربي، حققت إنجازات يُعتدّ بها. فبعد أن أرسى رواد الفن ركائز الرواية حتى الخمسينات، انطلقت الرواية اليوم لتخطّ مسارات جديدةً في اتجاهات بعيدة عن المدارسُ التي تُسمّى واقعية. والتي كان لها بلا شك دورها المهم في إنضاج التجربة الروائية العربية..». (٢/١٩٣)

أمّا أهمّ إنجازات الرواية، أوْ ما يُسّميها بالحساسيّة الجديدة فهي: أنّ القصة والرواية العربية تنبثق من أرض الواقع المصري خاصة والعربي عامة... من هذه السمات تتضح التجارب والمحاولات الشكلية والمضمونية التي يقودها كُتّابنا اليوم. أما خصائص الحساسية الجديدة فيمكن تلخيصها بأنها كَسْرٌ للمواصفات المألوفة التقليدية. منها: من حيث السرد مثلاً:

١- من الممكن الدخول مباشرةً إلى لحظة معينة مفاجئة في ذروة الحدث، دون التمهيد ثم الحبكة والتشويق ثم فك العقدة.

٢- لم يَعُدْ من الضروريّ أنْ يتمّ التسلسل الزمني المألوف من الماضي إلى الحاضر إلى استشراف المستقبل وهكذا. بل بات من الضروري تداخل الأزمنة. فتداخل الأزمنة يمكن أنْ يعطي غنىً، وإثراءً في الرؤية وفي الحس.

٣- وفي الحساسية الجديدة لم تعد اللغةُ « عروضيَّة » بالمعنى الذي لم يَعُدْ فيه الشعرُ عروضياً. اللغة لم تعد اللغة الجزلة الرصينة ولا حتى اللغة السلسة الواضحة.. أصبحت اللغة نفسها موضوعاً للعمل الروائي، وأصبحت قوة فعالة في الرواية، أصبحت متعددة الإمكانيات: يمكن أنْ تكون كثيفة، رقيقة، شعريَّة، تشكيلية، تقريرية، حُلميّة، واقعية.. وبتعبير آخر، بات النصُ الروائي جامعَ نصوص أو ما يُسمّيه الخراط « الكتابة عبر النوعيَّة»: حيث يتوحد الشعر والسرد والقص والتصوف في مقاطع، حيث يثري بعضها البعض..

وعَوْدٌ إلى ما قلناه حول (موت الرواية) أو (نهاية الرواية) حسب الناقدة الأمريكية لسلي فيدلر كتب إيهاب حسن عن الرواية الأمريكية المعاصرة والكمّ الهائل مما يكتب من روايات وكأنها تشير إلى أنّنا نعيش تحت خطر موت دائم. حيث أنّ البطل الروائي خليط منْ القديّس والمجرم: براءته تُقابَل بالطبيعة المدمِّرة في خبرته. وذهب جان لاركان إلى أن الرواية وهي تواجه شَبَحَ انهيارها، تراءى لها أنها ملزمة بالتفكير من أجل مصيرها. أما الناقد المغربي سعيد يقطين فقد وصف الرواية العربية اليوم بأنها (بدأتْ تفقدُ بريقها العام.) وفي الاتجاه نفسه ذهب الناقد حسن المودن قائلاً: إن مقتل الرواية العربية وقوعها في مزالق التجريب الذي يعني عند البعض استسهال الكتابة السردية.

قضايا أخرى في الرواية:

١- الرواية والهَمّ الاجتماعي: يردُّ الخراط على مَنْ يتهمه بأنّ تجربته التي كانت مُحتشدة بالهمّ الاجتماعي، انحرفت أواخر السبعينيات لتُعنى بالشكل والتجريب.. بأنّ

هذا الهَمّ الاجتماعي لا يزال حاضراً، لكنه رُبّما لا يتّخذ شكل المباشرة الصريحة التي قد تكون فَجّةً. وهنا ثمة مسألتان:

الأولى: تراكم ما يُدعى بالرواية التاريخية. وكأنّ هناك قصْداً في الهروب من الحاضر، وملاذاً في النبش في التاريخ.

الثانية: إنّ كونَ الهَمّ الاجتماعي (الحاضر) مُتصدِّراً، لا يمنع أنْ يُجدِّدَ الكاتبُ ويُجرِّبَ طرقاً وأساليب وأشكال غير مألوفة، بل، أنْ يهدم الأشكال والحدود بين الأنواع ليجعل منها وحدة اختلاف في ائتلاف.

٢- الرواية والتجريب: التجريب في الأدب كما في العلوم عموماً نهج فكري حيوي لا غنى عنه. فمتى وقف التجريبُ وقف الأدبُ وجمدت حركة الحياة عند حدّ أو قالب معين. ومثلما يكون التجريبُ في الأدب الحديث نهجاً حيوياً، يكون في التراث القديم نهجاً تأويلياً تجديدياً. ذلك أنّ الكتابة مثل القراءة دائماً هي ذات أبعاد ورؤىً رُبّما تعدّدت بعدد الكتّاب والقراء.

وإذا كان أفضلُ الكتّاب تميّزاً مَنْ يجدُ أسلافُنا الموتى خلودهم فيه على حدّ تعبير ت. س. إليوت، فإنّ القارئَ النموذجي، والكاتب (المؤلف) النموذجي، هما مَنْ يزيدان المؤلف (الكتابَ) غنى. الكاتبُ بفعل نهجه التجريبي التجديدي. والقارئُ بفضل التأويل الذي يعطي النصَّ امتدادات أفقيّةً وعُمْقيّةً. وهنا يمكننا أن نلاحظ أنّ كثيراً من النصوص التراثية أكثر حداثة من كثير من النصوص التي يدّعي كتّابها اليوم أنّها حداثية. ذاك أنّ نصوصاً تراثية من نوع كثير من نصوص المعري، المتنبي، أبو تمام، البحتري، أبو نواس، الحلاج، النفّري، ابن عربي، الجاحظ، أبو حيان التوحيدي، مقامات الحريري، ألف ليلة وليلة... الخ هي من قبيل ما يُطلق عليها بالنصوص المفتوحة. إنها نصوص كما يُقال: (حمّالة أوجه) أيْ قابلة للتأويل المتعدد والغوص في أعماق المجهول وتحدي الزمن. ومن هنا يكون الخراط على حقّ عندما يقول: «كلّ عمل فنيّ حقّ وكلّ رواية لها قيمتها من باب أولي فيه نواةٌ من التجريبية. أي من المغامرة في تقصّي جانب من جوانب المجهول الإنساني والكونيّ، تقصيّاً فنيّاً، سرديّاً، وتخيليّاً، حتى لو اتخذ سمةَ الأشكال الفنيّة المألوفة، ذلك إنّ كلّ عملَ فني « صحيح » لا بد بالضرورة أنْ يرتاد جانباً من أرضٍ غير مسبورة..».(٢/٥٧)

٣- وَحْدة اختلاف: كان الجرجاني قد تحدّث عن: وحدة ائتلاف في اختلاف. وَوَجَدة اختلاف في ائتلاف. وكان النقاد والكتّاب يؤكدون باستمرار على وحدة الموضوع، ووحدة الجنس والأسلوب في الأعمال الأدبية: سردية أم شعرية. لكنّ الذي صار مألوفاً في الرواية الحديثة هو: وحدة ائتلاف في اختلاف. أيّ (الكتابة عبر النوعية) بتعبير الخراط، وجامع النص بتعبير جيرار جينيت. فيمكن في الرواية أن لا تقوم على وحدة الموضوع، بل على وحدة ائتلاف عدّة موضوعات. فالسردُ إلى جانب الشعر، والتاريخ إلى جانب المذكرات أو السيرة الذاتية، والفن التشكيلي مع الموسيقى، وهكذا المتخيّل إلى جانب الواقعي، وعلم النفس مع الأنثروبولوجيا... يقول إدوار الخراط عن رواية (رامه والتنين) كنموذج لخلطة مُتجانسة من أجناسٍ عدّة: «لعل رامه والتنين نموذجٌ واضح لما أقصده (يقصد ما يُسّميه بالكتابة عبر النوعية) إذا كنا نسمّي « رامه والتنين » رواية، فيمكن أن نُسّميها أيضاً قصيدةً طويلة. أو فلك من القصص، بل وتأمّل فلسفي على نحو ما، الأسطورة وتسجيل الواقع، الموسيقى والحروف والأصوات، كلٌ هذا موضوع للمغامرة والتساؤل... وهنا أجدُ أنّ الوحدة الموضوعية تتأتّى من الاختلاف والتماسك في وقت واحد. وتتأتّى من وحدة الهموم وثباتها مع تطوّرها ونموّها.. وتتأتّى أساساً من وحدة الرؤيا الأساسية».(١/١٣٠ و١٧١)

٤- شعرية السرد: ومن ملامح الحداثة في الرواية العربية كما ذكرنا سلفاً، كَسْر التسلسل الزمني، تفكيك الحبكة التقليدية، تفكيك الجدران العازلة بين الأجناس الأدبية، تراسل السرد، تفكيك بنية اللغة والبنية الروائية.. الخ. وشعرية القص. تَبعَاً لمفهوم الشعرية « المعاصر: حيث أضحت كلمة (شعريّة) المصطلح الجامع الذي يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر معاً حسب تودوروف. وحيث يقول بوريس إيخنباوم: « إنّ الاختلاف النوعي للفنّ لا يُعبّر عن نفسه في العناصر التي تشكل العمل الأدبي، وإنّما في الاستعمال المتميّز لتلك العناصر. فليس ما يُميّز الشعر عن النثر هو القافية أو الوزن، وليس ما يُمايزُ اللغة الشعرية عن اللغة النثرية هو الصورة أو الرمز، بل تختلف اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالخاصيّة المُدركة لبنائها.. » (٣) ومن هنا يمكن أنّ نقول أن الكثير من النصوص النثرية أكثر شاعرية من كثير ما يُدْعى: شعراً. قال أدونيس مثلاً في نصّ للنفري:

« ولعل أعمق ما يُميّز شعرية هذا النص هو أنّ تفجُّر الفكر فيه إنّما هو تفجُّر اللغة نفسها. الفكر هنا شعرٌ خاص. والشعر فكرٌ خاص. »

وقال الخراط: «إنّ ما أكتبه هو في الوقت نفسه شعرٌ. أتصوّر مثلاً أنّ كتاباً مثل «رامه والتنين » وهو روايةٌ، قصيدةٌ شعرية طويلة. كما يسري الشعر في جميع كتاباتي. ما أكتبه يصحُّ أن يكون نثراً شعرياً أو قصيدةَ نثر مع وجود إيقاع موسيقي ونغمي له أهمّية كبرى في الكتابة وليست الشعرية هنا إسرافاً مُنْطلَق الجماح بل هي مرفودة بالعمليّة السرديّة « .(١/١٧١)

بمعنى أن (شعرية القص الحداثي ليست قاصرة على المعجم الشعري أو آليات الاستعارة والمجاز وخَرْق دلالات لغة الإبلاغ وصولاً إلى لغة الإيحاء والإيقاع، لكنها تكمن هنا في جوهر الرؤية بحيث تصل إلى تلك المنطقة التي لا يمكن تعريفها أو فَضُّها، وهي منطقة الشعر بامتياز). إنَّ الشعرية في صورتها المُثلى لا تتبدّى على المستوى الظاهر للعيان فقط، بل تُرى في نسيج العمل القصصي كلّه، على صُور وتحقّقات شتى.(وهذه الشعرية عند الكتّابُ الحداثيينَ تسطعُ، أو تحتدم، بمواجهتها أو مزاوجتها بالنصوص الوثائقيّة التقريرية: بيانات صحفيّة، يوميات، مذكرات، إحصاءات، أوصاف طبوغرافية، تحقيقات وتأريخات مما تغصُّ به تقنيات الرواية الحداثية). (٢/٥٢-٥٣)

❖ كاتب من العراق

المصادر

١- الرواية الحديثة في مصر محمد بدوي القاهرة ١٩٩٣ ص ١٠٠

٢- يُنظر (مقدمة نقدية في نظرية القراءة) لجوناثان كلر ت: نبراس عبد الهادي مجلة (الثقافة الأجنبية) بغداد ع٢/١٩٩٨ ص ٤٩

٣- نصوص الشكلانيين الروس / ت: إبراهيم الخطيب بيروت ١٩٨٢ ص ٤٠

٤- إدوار الخراط: (مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة) ج١: دار البستاني للنشر القاهرة ودار أزمنة للنشر عمان ٢٠٠٥

٥- إدوار الخراط: (مقاطع أُخرى من سيرة ذاتية للكتابة) ج٢ دار البستاني القاهرة ودار أزمنة عمان ٢٠٠٥

(مسرح للنشيد الحر)

أحمد الخطيب *

1. بداية ونهاية

أنا منذ مالتْ في الكتابةِ
شمسُ أيامي
دخلتُ إلى القصيدةِ من مجسّاتِ التعبْ
لأريحَ أعصاب الأيائلِ
وهيَ تسعى تحت راياتِ اللهبْ

في ليلةٍ، والماءُ يسري في عروق
الريح، من أحشاء جارتنا التي نامتْ
على الرؤيا، وغشّاها الطربْ
عاشرتُ دمعَ الخوفِ
تحت بساطِ أمنيةٍ، وساقيها الأدبْ
ونشرتُ حرفاً من مرايا الجفنِ
في يوم السّغبْ

أنا ما طربتُ سوى دقائقَ
حين لمَّ الروحَ من روحي، أبي
وغادرني
سريعاً خلف قافية النّسبْ

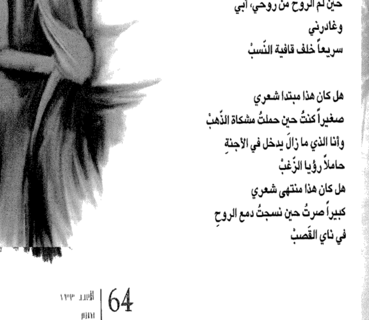
هل كان هذا مبتدا شعري
صغيراً كنتُ حين حملتُ مشكاة الذّهبْ
وأنا الذي ما زالَ يدخل في الأجنةِ
حاملاً رؤيا الرّغبْ
هل كان هذا منتهى شعري
كبيراً صرتُ حين نسجتُ دمع الروحِ
في ناي القَصبْ

2. حتفُ الحصى

كلما وشوشتْ طائراتُ الورقْ
دمعةَ الريح
حنَّتْ عليَّ البلادُ

كلما وشوشتْ نايَ روحي التي
رفعتها القصيدةُ،
حنَّتْ عليَّ البلادُ
كلما وشوشتني البلادُ
ذبحتُ لها ناقةً
لا أريدُ لها أن تموتَ
وأن تُخرِجَ الناسَ من فرحة الأرضِ،
أن يستوي في يديها الرمادُ
حواليكِ يا طينة الشعرِ
كنتُ أطوفُ،
ولا أصطفي
من هديل الحمامِ
رؤًى
يتّقيها الزنادُ

فكوني
كما كان فيكِ الهوى جارحاً،



ثم كوني الصلاةَ على وقتها
إن طغى شاعرٌ في الحقيقة
أو رَقْرَقَ الخوفَ فيه السوادُ

كأني أنا قد وشوشتني الجبالُ
وحصحصَ حَتْفُ الحصى
حين زُفَّتْ إلى حتفها في الحنين الجيادُ
ولي أن أفضَّ اشتباكَ دمي
مع دمي، حين يفضي إليه الجرادُ
وجيَّشتُ من عزلتي
ما تغرَّبَ في الموتِ،
كفَّ عن المورياتِ
وما آل بي وترٌ واضحٌ
أو مهادُ

وفي كلِّ خاصرةٍ طائرٌ جارحٌ
فاقرئي يا نوافيرُ هذي المرايا
فما يشبه العزلةَ، إلا اختلاءُ العذارى
بأحلامهنَّ
إذا سيقَ من دفتر العشقِ،
هذا الندى المستعادُ

وجيَّشتُ من عزلتي
دمعةً
كي تنامَ –على الريح في الليلِ
أو تقطفَ الجمرَ– أُمي التي
وشوشتها البلادُ

3. ناي النشيد

أعْطنا يا نايُ
أغنيةً
لنحيا تحت قَرْوَتنا الصباحيةْ

أعطنا روحاً من المعنى
تعيشُ على الندى
حُلماً قريباً من غزالة مائنا
وأدرْ حوارَكَ تحت قبَّتنا السماويةْ

ـ من نحن في زمن الملامِ
إذا تعدّانا الزَّمَنْ ؟
ـ نحن اصطفافُ جنازتين على كَفَنْ
أعطنا يا نايُ
ما لم تعرقِ الكلماتُ بالدّفلى
فَنَنْ
أعطنا يا نايُ
ما لم تعطِ من قَبْلُ الأناشيد السرابيةْ
ولداً
ومملكةً
ومسرحَ للنشيد الحرِّ في المدن الإباحيةْ

4. ذاكرة روائية

ما بين شهوة قارئي
وأصابع الليمون ذاكرةٌ روائيّةْ
قلتُ استعدي يا قصيدةُ،
وانثري شهدَ الوضوح
فأنا سأرسمُ
بعض سيدةٍ من المعنى الجموح

لي سهوةٌ في العينِ
مرآةٌ لرسم الكونِ، أدخُلُهُ
من اللون المندَّى
فوق خطِّ اللوحة الأولى
وأقرؤهُ على الجُوديِّ، أهتفُ
إنّ لي زمني،
وهذا الموجُ
يصعدُ من سفينة نوح

يُطوى الكلامُ
من القصيدةِ
في الغموض،
إذا تجلّى
تحت إيقاع الجموح

5. خيال المخرج

أنسني
ما كنتُ رأيتُ هنالكَ
في أشجار النخلِ،
وأنسني
فصلٌ ممنوعٌ أن يعرضَ في المسرحْ
ـ كيف رأيتَ الفصلَ إذن؟
ـ بالتنجيمِ
وبالترقيمِ
ولا أمزحْ
ـ هل سوّيتَ الديكورَ الناقصَ في الجهة اليمنى؟
ـ ما ثمّةَ أحجارٌ في القاعةِ،
غير خراطيم الماءِ،
وكانت تنشقُّ عن الرؤيا،
وترددُ فوق رؤوس الناسِ
علاماتِ الحيرةِ،
إنَّ بلاداً واسعةً لم تستوعب في الليلِ
خيالَ المُخرجْ
ـ قلتَ ستخرجُ؟
ـ وازنتُ الأمرَ مراراً
فوجدتُ فضاءً مُنكبّاً فوق سريري
ـ هل غيّرتَ النصَّ إذن؟
ـ سوّيتُ المنفى وطناً،
والحزنَ قلاعاً للنرجسِ،
والصمتَ على ما فيه من الفوضى
مُدناً صاعدةً لجبالٍ عالقةٍ بين هوائين
يَشُطّانِ على المسرحْ
ـ ظلّي، وسؤالي عنكَ وعنّي
نحن الاثنان المندوبان من الزمن العاجي
القابض في يمناهُ على نَصْلِ المَذْبَحْ

ـ أنتَ بلا شَكٍّ تمزحْ
ـ هل يمزحُ يا
هذا
رجلٌ يُذْبَحْ؟!

---

* شاعر من الأردن

ولادة

شعر: د. الولدي فروج *

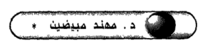
مجنون هذا السّاهرُ ليلَ شتاء
لا يملك شبراً من أرضِ الله
لا يملك حتَّى
موضعَ قبرٍ
في بلدٍ أرحبَ من صحراء
مسكين...،
ويحبُ البلدَ المعطاء
لا يلقى صدراً يتوسّدُه
فيبيتُ على الورقِ
... ويضيقُ الخاطرُ
تتماوج ألوانُ العالم
في وجهِ السَّاهر
فيلمٌ قطيعَ الألفاظ
أو حزمةَ أفكار
(خفّاشٌ ليليٌّ
تصدمهُ النافذةُ البلورية...
يهوي...
ويطيرُ إلى النافذةِ الأخرى
... يصدمُها)
يلطمُ هذا الساهر وجهَ الورقات
الآن تفيض النفسُ
و.. تدنو
بخارُ القهوة.. يعلو
يتثاقل من فوقِ الفنجانِ
تشتعل السيجارةُ
خيط دخانٍ.. يعلو
يحترق الساهر... يسمُو
جلموداً من صخرٍ يتعالى في أرجاءِ
الغرفةِ
***
خفاشُ الليل
يقبّل بلّور النافذة الأولى
والبلّور هشيم
يتمنى الساهر أن تصعدَ أنفاسُه
نحو فضاء الله
ما ضرّ إذا صارَ دخاناً
- حتى - وبخارا
في كل الأحوالِ سيعلُو
طيراً أو خيطَ دخان
ارتكبت أرضُ الله غباوتَها
إذ لم توقفْ دورانَ الخصرِ
على وَتد الشمس
والشمسُ تناسَت ليلَ الساهر
ضاقَ الخاطر
والقابعُ عضَّ على الورقِ
وأصرّ على الخلقِ
ازدحمتْ مملكة الكلماتِ
جنّ المعنى
وانقلب الحرفُ على الحرفِ
يا قلبَ الشاعر في فوضى!!
من نبضٍ يتهاوى
وضبابٍ من تعبٍ ليليّ
ودخانٍ
وبخارٍ
ورمادِ الكلماتِ.

* شاعر من تونس





المعرفة المستقلة



يجهد المتابعون للمشهد الثقافي العربي وبخاصة أحوال المثقفين فيه، في تفسير أسباب التحول السريع للمثقف العربي، وهي في المجمل أسباب حياتية، على رأسها محاولة السلطة العربية ومعها موروثها التاريخي في السعي نحو استتباع المثقف لها، وهو الأمر الذي أوجد صيغة المثقف الحائر الذي بات ينتظر رسالة السلطان إليه، وبهذا الوضع أضيف للمثقف العربي ما يجعله خائفا متحسبا سبب جديد غير سلطان المجتمع والعادات والدين.

كان السلطان السياسي العربي دائما بحاجة للمثقف الذي يؤثث له مدخل الشرعية التاريخية والسياسية والفكرية والنفوذ الشرعي، ونتيجة لهذه الحاجة مورست ضد المثقف العربي الخيارات التي جعلته يرزح دائما تحت وطأة أقساط الحرية التي اصبحت مجزأة جراء ما استقر من موانع وضوابط ادعى السلطان السياسي أنها واجبة في وجودها وعلى المثقف احترامها.

من اجل الوصول إلى نقطة مشتركة حاول المثقفون العرب جاهدين الوصول إلى حلول مع سطان الدولة كي ترفع القيود عن ممارسة حريتهم، التي بدأت تختنق بفعل أدوار الرقابة المسبقة، والتي طاولت المثقف العربي في كل مناحي منتوجه المعرفي.

الصمت والتصفية والتواطؤ والضغط على المثقف في قوته، كانت من الأسلحة التي مورست على المثقف العربي من اجل مساومته على مواقفه الفكرية وثوابته، وقلة كانوا سعيدي حظ وفازوا بالنجاة، لكن تلك النجاة لم تكتب لولا نجاح قلة من المثقفين بالهجرة إلى الغرب.

بالعودة إلى جدل الحرية عربيا، نجد ان رائد الحرية وناقد الاستبداد العربي عبدالرحمن الكواكبي قد تأثر بأفكار غربية عامة وايطالية خاصة، في ممارسة النقد السياسي، كما أن الشيخ المعمم رفاعة بيك الطهطاوي ادرك فضيلة الحرية في الغرب واكد على اهميتها في نهوض الأمة، واعجب خير الدين التونسي بالمنجز الغربي القائم على الحرية في التفكير، وكذا الحال مع احمد ابن أبي الضياف وقاسم امين وغير أولئك.

في اللحظة المعاصرة يعيش نصر حامد ابو زيد في الغرب من الإمساك بحق ممارسة الحرية الفكرية، وكذا الحال مع أدونيس ومحمد أركون وربما سيد القمني وغيرهم كثر ممن لاذوا بالحياة غربا كي يحسوا بحريتهم ومعنى وجودهم.

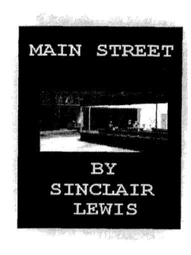
محنة المثقف العربي لا تكمن فقط في البحث عن الحرية، بقدر ما هي نابعة أصلا من مبدأ «الاستتباع» الذي ترى السلطة العربية أنه ضرورة فتصبح كل اعمال هذا المثقف أو ذاك ممهورة بختم السلطان ورضاه، في الوقت الذي تغادر فيه المعرفة استقلاليتها.

بات السؤال اليوم عن عودة المثقف لممارسة دوره الطليعي خافتا، وذلك نتيجة حتمية لفشل مؤسسة الدولة العربية الحديثة في الحفاظ على المسافة الفاصلة بين مكوناتها الثقافية والاجتماعية والسياسية، ولعل البحث عن أسباب ذلك الاخفاق تعود في مجملها إلى الظروف التي وضع النظام السياسي ذاته فيها، والتي عبرت في النهاية عنها حالة من التوتر الشديد بين المرجعيات الدينية ومؤسسة الدولة التي اختطفت المرجعيات الدينية عربيا ردحا من الزمن والآن تطالب الدولة منها - أي مؤسسة الدين - أن تكون عقلانية واقل تشددا، وعلى المثقف العربي المتقدم اليوم مسؤولية صوغ مبادئ الحرية في الاعتقاد وقبول الآخر وعقلنة الجهاز الديني، وهي مهام تكلفه بها الدولة العربية في مواجهة تنامي قوة المؤسسة الدينية التي كان المثقف العربي الحر أول ضحاياها.

يبقى السؤال عن علاقة الثقافي بالسياسي حاضرا، ما دام المثقف العربي موجوداً برسم التبرير للسلطة، التي كلما افتقدت توازنها نجدها تلجأ إليه، متناسية كل ما فعلت من استتباع وتهميش وتشريد وتنكيل.

---

* أكاديمي من الأردن



أول أمريكي يفوز بجائزة نوبل للأدب

سينكلير لويس.. الساخر الكبير الذي ساعد الأمريكيين على رؤية عيوبهم

ترجمة: مروان حمدان *

حظي الروائي الأمريكي والكاتب المسرحي والناقد الاجتماعي سينكلير لويس بشعبية كبيرة بسبب رواياته الساخرة التي شهدت انتشاراً واسعاً بين القراء. فاز لويس بجائزة نوبل للأدب في عام ١٩٣٠، وكانت المرة الأولى التي تُمنح فيها هذه الجائزة إلى أمريكي. ويشمل نتاجه الأدبي اثنتين وعشرين رواية وثلاث مسرحيّات. ورغم أن لويس انتقد أحياناً أسلوب الحياة الأمريكية، إلا أن وجهة نظره الأساسية بشأن «الكوميديا الإنسانية الأمريكية» كانت متفائلة.

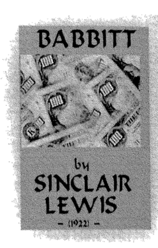
«شخصياته المركزية من الرواد، الطبيب، العالم، رجل الأعمال، والناشطة النسائية. إن جاذبية قصصه الأفضل تكمن في التعارض بين أبطاله المثاليين وسلسلة من الحمقى والنصابين، والأوغاد، وكاتبي الافتتاحيات، والفنانين المزيّفين والطائفيين، والمتحمسين». (من كتاب «الرؤية الخيالية لسينكلير لويس» لمارتن لايت، ١٩٧٥).

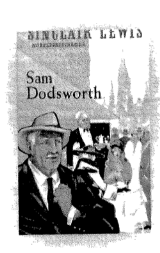
ولد هاري سينكلير لويس عام ١٨٨٥ في «سوك سنتر»، وهي قرية تقع في قلب مروج مينيسوتا، وكان الابن الثالث لطبيب قريته. أمّه، التي كانت ابنة طبيب كندي، ماتت بعد مرضها بالسُلّ عندما كان لويس في السادسة من عمره. تزوج أبوه ثانية بعد وفاة أمه بسنة من إيزابيل وارنر. وقد اعتبرها لويس، بشكل روحي، أمّه الحقيقية. كانت تواظب على القراءة له، وكان يمكنه الوصول إلى المجلدات الأربعمائة، وهي كتب خاصّة بالطب، في مكتبة أبيه. لاحقاً وصف لويس قريته «سوك سنتر» بأنها «ضيّقة الأفق وإقليمية اجتماعياً»، وقد وفرت له الكتب إحدى طرق الهروب. كما كانت حياته بائسة لما كان يتعرض له من مضايقات - كان غريب المظهر بشعره الأحمر وجلده السيىء جداً. عندما أصبح في الثالثة عشرة من عمره، هرب لويس من البيت وهو يفكّر في تحقيق رغبته بأن يصبح قارع طبول في الحرب الإسبانية الأمريكية، لكن أباه لحق به في محطة سكة الحديد، وأعاد الولد إلى البيت. بدأ لويس الكتابة والاحتفاظ بمفكرة يومياته مبكراً في شبابه؛ لقد أنتج شعراً رومانسياً وقصصاً حول الفرسان والسيدات الناعمات. قبل عام ١٩٢١ كان قد نشر ستّ روايات.

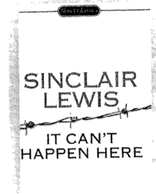
وفي عام ١٩٠٢ دخل لويس أكاديمية أوبرلين، لكنه ما لبث أن انتقل إلى جامعة ييل وبدأ بالمساهمة في «مجلة ييل الأدبية». في إحدى العطلات الصيفية سافر إلى إنجلترا على متن مركب للمواشي، وفي سنة أخرى، وبسبب من استيائه من الكليّة، ذهب إلى بنما بحثاً عن عملٍ في مشروع القناة. عمل لويس أيضا بوّاباً (١٩٠٦ - ١٩٠٧)، وحاول كسب قوته من خلال العمل ككاتب مستقلّ في نيويورك لبعض الوقت. في ييل، التقى لويس بجاك لندن، ولاحقاً باع حبكات قصص قصيرة لهذا الكاتب الأكبر سناً.

حصل لويس على درجة الماجستير في عام ١٩٠٨ وعمل لحساب دور نشر ومجلات مختلفة في آيوا، كارمل، سان فرانسيسكو، واشنطن دي. سي. ونيويورك سيتي. في غرينيتش فيليدج كان يترافق من حينٍ لآخر مع أشخاص راديكاليين مثل جون ريد وفلويد ديل. ولفترة قصيرة كان عضواً في الحزب الاشتراكي. كتاب لويس الأول المنشور كان تحت عنوان «هايك والطائرة»، وقد صدر في عام ١٩١٢ تحت الاسم المستعار توم جراهام. كتابه التالي «سّيدنا رن» (١٩١٤) قدّم بطلاً بريئاً وساذجاً، يحلم بالمغامرات. وبعد عدة رحلات إلى الخارج يعود إلى حياته المثالية الطبيعية.

وتمتلىء روايات لويس اللاحقة بشخصيات مماثلة، من بينها كارول كنيكوت في رواية «الشارع العام» (١٩٢٠). في عامي ١٩١٣ و١٩١٤ حظي لويس بمراجعات واسعة الانتشار لكتبه قام بكتابتها زملاؤه الكتّاب. وفي عام ١٩١٤ تزوج لويس من







غريس ليفينغستون هيغر، التي كانت تعمل محرّرة في مجلة «فوغ». وقد سميا ابنهما، ويلز، تيمناً باسم الكاتب البريطاني المشهور. وللسنتين اللتين أعقبتا ذلك عمل لويس محرّراً ومدير إعلانات في مؤسسة نشر «جورج إتش دوران». وفي عام ١٩١٦ ترك عمله وسافر مع زوجته في مختلف أنحاء البلاد.

بعد نشره روايتين، كرّس لويس نفسه كليًّا للكتابة. وقد اكتسب شهرةً بسبب روايته «الشارع العام»، التي تعتبر دراسة للمثالية والواقع في بلدة صغيرة ضيّقة الأفق. «الشارع العام استمرار للشوارع العامة في كل مكان». لقد كانت الرواية تعني الدكاكين الرخيصة، والبنايات العامّة القبيحة، والمواطنين الذين كانوا مقيدين بأعراف صارمة. البطلة في الرواية، كارول كنيكوت، هي امرأة محرَّرة، تكون في صراع وعدم توافق مع بلدة «غوفر بريري» - وغوفر نوع من القوارض الكبيرة التي تتواجد في الولايات الغربية من الولايات المتّحدة. وقبل زواجها من الدّكتور ويل كنيكوت، من بلدة «غوفر بريري»، درست كارول علم المكتبات في شيكاغو وعملت في سانت بول مينيسوتا. البلدة أبعد ما تكون عن الصورة الرومانسية للمجتمع الأمريكي المفتوح والديمقراطي. تنضمّ كارول إلى النوادي، وإلى مجلس المكتبة للتشجيع على القراءة، وتتعلّم لعبة البريدج، لكنّها سرعان ما تكتشف بأنّ الاتحادات والمشاركة في الربح مواضيع خطرة في المحادثات بين الناس. بعد أن تكون على علاقة مع محام، تلتقي بحّاراً سويدياً شاباً، يترك البلدةَ، قبل أن يبدأ الاثنان بفعل شيء آخر غير الكلام والمشي سوية. تترك كارول عائلتها، وتنتقل إلى واشنطن. يجد إريك طريقه إلى هوليوود، وتعود كارول إلى «غوفر بريري»، لكن دون أن تشعر بأنها هُزمت: «لا أعترف بأنّ الشارع العام جميل كما يجب أن يكون! لا أعترف بأنّ غسل الصحون يكفي لإرضاء جميع النساء!».

ويوجد في الرواية ما يتوازى مع حياة المؤلف المبكّرة. فكارول لديها مشاكل في الجلد أيضاً. لقد ادّعى لويس بأنّ رواية «الشارع العام» قُرئت «بنفس المتعة المازوشية التي يجدها المرء عندما يقوم بامتصاص سنٍّ توجعه».

نُشرت رواية «الشارع العام» في أواخر الخريف وأصبحت من الروايات الرائجة والأكثر مبيعاً في زحمة عيد الميلاد. «لقد تم إطلاق صوت جديد في الأذن الأمريكية»، هذا ما كتبه أحد النقاد عن الرواية، وقد صوّتت هيئة تحكيم جائزة بوليتزر لصالح فوز الرواية بالجائزة، لكن أمناء جامعة كولومبيا قلبوا قرار الهيئة ومنحوا الجائزة إلى إديث وارتون عن روايتها «عصر البراءة».

رواية لويس التالية، «بابيت» (١٩٢٢)، كانت عبارة عن بورتريه قاسٍ لرجل أعمال من الغرب الأوسط. مدينته الأصلية، «زينيث»، هي نسخة عن «غوفر بريري»، رغم أن «زينيث» أكبر بكثير. يتوق جورج إف بابيت، وهو في السادسة والأربعين من عمره، إلى الحرية، لكن الفن والثقافة في عالمه تحت خدمة الأعمال. «بالنسبة إلى جورج إف بابيت، كما بالنسبة إلى معظم المواطنين الناجحين في زينيث، سيارته كانت الشعر والتراجيديا، الحبّ والبطولة. مكتب عمله كان سفينة قرصان، لكن السيارة كانت نزهته الخطرة على الشاطىء» (من رواية بابيت). تبدأ فترة تمرد بابيت القصيرة عندما يقوم أقرب أصدقائه بقتل زوجته ويتم إيداعه السجن. وتفشل جميع محاولاته لعيش حياة أكثر «بوهيمية»، ويعود إلى الانطواء تحت جناح عشيرته من الزملاء الجيدين. وسرعان ما يصبح بابيت مرادفاً قريباً للامتثال والروح التجارية عديمة التفكير. لقد رأى شيروود أندرسون أن نثر لويس عبارة عن «محيط كئيب»، لكن «في رواية بابيت هناك لحظات عندما يبدأ الناس الذين يكتب عنهم، بمثل هذا الانتباه المدهش للتفاصيل الخارجية للحياة، بالتفكير والإحساس قليلاً، وبتدفق الحياة إلى أناسه يرفرف نوع من الحياة والجمال العصبي المتعجّل، مثل فانوس يحمله حارس ليلي عبر نافذة مصنع بينما يقف المرء ينتظر ويراقب في شارع متجهم في إحدى ليالي كانون الأول».



نشرت رواية «الشارع العام» اواخر الخريف واصبحت من الروايات الرائجة والاكثر مبيعا في زحمة عيد الميلاد

صورت رواية لويس «آروسميث» (١٩٢٥) حياة طبيب، هو مارتن آروسميث، المحشور بين مثاليته وتجاريته. فازت هذه الرواية بجائزة بوليتزر، لكن لويس رفضها، غير أنه قال في رسالة كتبها إلى ناشره: «هل لديك أيّ أفكار بشأن خيوط تربط (آروسميث) بجائزة نوبل؟». لقد وضّح لويس أنّ جائزة بوليتزر تعني الكتب التي تحتفل بالكينونة الأمريكية بكاملها، أما رواياته، وهي روايات ساخرة، لا يجب أن يتم منحها الجائزة. وقال لويس في الرسالة التي رفض فيها الجائزة: «يوضع كل إلزام على الكتّاب ليصبحوا غير خطرين، ومؤدبين ومطيعين وعقيمين. واحتجاجاً على ذلك، تجنّبت الإنتخاب إلى المعهد الوطني للفنون والآداب قبل

بضع سنوات، والآن يجب أن أرفض جائزة بوليتزر». (من رسالة المؤلف، ١٩٢٦).

رواية «آروسميث» مهداة إلى إديث وارتون التي أعجب بها لويس، ولم يتذمر أبداً من أن الجائزة منحت لها بدلاً منه في وقت سابق. وبالنسبة للجوانب العلمية في الرواية، تعاون لويس مع الدكتور بول دي كروف. وقد أمضيا شهرين في الكاريبي يراقبان حالات تفشي العدوى، وبعد ذلك واصلا رحلتهما إلى إنجلترا. كان لويس يشرب ويكتب، بينما أخذ دي كروف مهمتهما على محمل الجد. ولاحقاً اعترف لويس: «أنا مدين له، ليس فقط لأغلب المواضيع البكتريولوجية والطبية في هذه الرواية، ولكن أيضاً لاقتراحاته في التخطيط للخرافة نفسها - لإدراكه الشخصيات باعتبارها أناساً أحياء، ولفلسفته كعالم».

في الأعمال التالية، استخدم لويس الخبراء في أغلب الأحيان من أجل النصائح التقنية، مثلما فعل إميل زولا في فرنسا. وقد تم إنتاج النسخة السينمائية لرواية «آروسميث» التي كتبها المخرج جون فورد في عام ١٩٣١ من قبل صاموئيل جولدوين. كان فورد مخلصاً لمواضيع الرواية، لكنّه جعل الطبيب من الغرب الأوسط أكثر غروراً مما خطط له لويس. ويطلب من جولدوين، وعده فورد ألا يتناول الكحول أثناء تصوير الفيلم. على أية حال، ترك المخرج التصوير بعد بعض المشاكل وذهب للسكر على جزيرة كاتالينا. وفي النهاية أزاحه جولدوين عن العمل.

وكانت رواية «إلمير غانتري» (١٩٢٧) هجوماً على الكهنة المنافقين، وكُتبت بأسلوب غاضب ومتقد. لقد أضافت هذه الرواية إلى شخصيات لويس الروائية شخصية نصّاب، بعد شخصية الرجل المثالي ورجل الأعمال، وهي إضافة قوية إلى بورتريهات لويس العظيمة حول الشخصيات الأمريكية الأساسية. إلمير هو لاعب كرة قدم سابق، يتم طرده من كلية لاهوتية بسبب تناوله للكحول، لكنه يظل قساً معمدانياً مفعماً بالحيوية. يحترق وينهار معبده المدهش، لكنّه يصبح الواعظ الأول الذي يحظى ببرنامجه الإذاعي الخاص.

وفي رواية «دودسوارت» (١٩٢٩)، يسافر الزوجان سام وفران، اللذين ينهار زواجهما، إلى أوروبا. ينفصل الزوجان دودسوارت، ويتزوج سام من أرملة أمريكية، وتتدخّل أمّ فران عندما تخطّط ابنتها للزواج من رجل من فيينا. أما رواية «آن فيكرز» (١٩٣٣) فقد تفحصت الفساد في الخدمات الإجتماعية. تواجه بطلتها المثالية الإذلال في الحب، لكنها أخيراً تجد رجلاً، يمكنها أن تشاركه حياتها.

في عام ١٩٢٥ طلّق لويس زوجته الأولى وتزوّج دوروثي تومسون بعد ثلاث سنوات، وهي مراسلة صحيفة، حيث سافر معها إلى لندن وبرلين وفيينا وموسكو. في ذلك الوقت كان لويس يشرب الكحول بنهم كبير، وقام بإهانة أغلب أصدقائه. وقد شعر ثيودور درايزر، المرشح الأمريكي الآخر لجائزة نوبل، بخيبة الأمل، عندما فاز لويس بالجائزة.

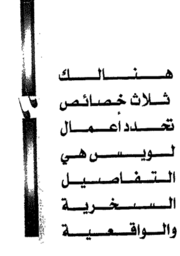
خلال ثلاثينيات القرن العشرين، كرّس لويس انتباهاً كبيراً إلى المسرح. وعمله الرئيسي الأخير «لا يمكن أن يحدث هنا» (١٩٣٥)، صوّر إنقلاباً فاشياً في أمريكا. وفي العقد التالي، ظلت عادات لويس الكتابية كما هي ولم تتغير: يكتب كتاباً في شهر وبعد ذلك يفعل كلّ شيء آخر حتى يصبح مستعداً للبدء في كتاب آخر. أحبّ لويس البيئة المحيطة الجميلة، وكان لديه بيت قديم جميل في ويليامستاون، ماسوشوستس. وقد عاش في أفضل الفنادق في أمريكا وأوروبا، وفي البندقية استأجر فيللا فخمة على طراز فيللا موسوليني. في عام ١٩٤٢ طلّق زوجته الثانية، بعد أن تعرّف على امرأة أصغر بكثير. وفي عام ١٩٤٤ قُتل ابنه، ويلز، في إحدى معارك الحرب العالمية الثانية في فرنسا.

بالرغم من أن لويس واصل نشر الكتب بنسبة منتظمة في السنوات التالية، إلا أن رواياته تلك نادراً ما كانت تأسر عدداً كبيراً من القراء. من بين أعمال لويس التالية هناك الرواية المحافظة إلى حد كبير «الآباء المسرفون» (١٩٣٨)، و«كاس تيمبرلين» (١٩٤٥)، و«كنغبلودز رويال» (١٩٤٧)، التي تتعامل مع التعصب العنصري.

قضى لويس سنواته الأخيرة في أوروبا، يعاني من صحة ضعيفة بعد حياة من الشرب الثقيل ومرض جلدي خطير آثار مزاجه سريع الغضب. وأثناء الفترة الأخيرة من حياته، استأجر لويس السكرتيرات لمرافقته وللعب الشطرنج معه. وقد توفي وحيداً في روما جراء تأثيرات الإدمان المتقدم على الكحول في العاشر من كانون الثاني عام ١٩٥١. وقد نُشرت روايته الأخيرة «عالم واسع جداً» بعد وفاته.

هنالك ثلاث خصائص رئيسة تحدد أعمال لويس: التفاصيل، السخرية، والواقعية. يصوّر لويس، وعلى نحو رائع، حياة عادية وشخصيات عادية، وخطاباً عادياً. لقد قام العديد من النقّاد، ومن ضمنهم الناقد هيوود براون، بالثناء على لويس بسبب قدرته على إعادة إنتاج لهجات وخطابات مختلفة بدقة شديدة. لقد استخدم لويس تفاصيل واضحة لخلق مشاهد الطبقة الأمريكية الوسطى. وسخريته الاجتماعية كانت تمس بنقدها الحياة الأمريكية ونوعاً معيناً من الأمريكيين والمؤسسات التي أحسّ بأنها أضرت بالأمريكيين ومنعت البلاد من الإلتزام بمُثلها الديمقراطية.

إن روايات لويس تقع تحت مظلة الأدب



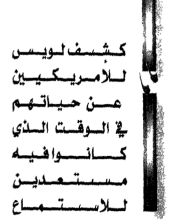
الاجتماعي الأمريكي، وهو أدب غرضه الرئيسي أن يُمثّل المجتمع الأمريكي المعاصر، بأسلوب واقعي ترافقه لغة واقعية بشكل أساسي. لقد وصف لويس الثقافة والحياة الأمريكية في عصره بشكل بارع، وساعد الأمريكيين على رؤية حيواتهم من خلال عيوبهم العديدة. لقد مدحه النقّاد مدّعين بأنّ كتابته مثّلت ثقافة العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين. ويلاحظ مارك شورر، في سيرته الشاملة، بخصوص عمل لويس: «تبدو الثقافة الأمريكية أن لديها دائماً ناطقاً أدبياً باسمها، كاتب واحد قدّم الثقافة الأمريكية والمواقف الأمريكية تجاه ثقافتها، إلى العالم». لقد كان لويس هو ذلك الكاتب الذي قصده شورر. عناوين إثنتين من رواياته، وهما «الشارع العام» و«بابيت»، تم إدخالها إلى المفردات الأمريكية. وقد طوّرت هذه الكلمات معانيها الثقافية الخاصة.

في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وفي خضم ثقافة عصر الجاز والكساد العظيم، كشف لويس للأمريكيين عن حياتهم في الوقت الذي كانوا فيه مستعدّين للاستماع. إن تمثيل لويس للطبقة الوسطى وسخطها تم تقديمه من خلال السخرية والنقد الاجتماعي. رواية «الشارع العام» هي خلاصة رواية «ثورة من القرية»، والنتيجة المنطقية لاتجاه أدبي بدأه كتاب مثل إدغار لي ماسترز وشيروود أندرسون. وروايات «بابيت» و«أروسميث» و«إلمير غانتري» تُعتبر نقداً لمظاهر مختلفة في المجتمع الأمريكي مثل النزعة الاستهلاكية والامتثال، والمهن الطبية، والدين المُنظّم. أما رواية «لا يمكن أن يحدث هنا» فهي تحذير ضدّ نمو الفاشية في الولايات المتحدة نفسها. حتى أن نصّاً أكثر ثانويةً مثل «الرجل الذي عرف كوليدج» يستخدم الصوت المميز لرجل الأعمال الأمريكي، وهو صوت يمكن أن يلتقطه الكتّاب المرحون مثل روبرت بنتشلي وجيمس ثيربر.

بعد رواياته الخمس الرئيسية، تم ضمان أهمية لويس عندما أصبح الأمريكي الأول الذي يُمنح جائزة نوبل في عام ١٩٣٠. كما قام لويس بمساعدة مؤلفين أمريكيين شباب آخرين أيضاً. لقد كان أول صلة أدبية لإلينور وايلي، وشجّعها أثناء بداية مهنتها في الكتابة. كما قام لويس بمساعدة فرايزر هنت، الذي كان يكتب لمجلة «كوزموبوليتان»، وساعده في كتابة «سيكامور بند». وشجّع زونا غيل، وساعد إديث سمرز على نشر «الأعشاب الضارة»، واتصل بمؤسسة هاركورت نيابةً عن بولا نيغري وطلب منهم أن ينشروا مذكراتها، وهنّأ توماس وولف على صدور روايته الأولى «انظر باتجاه البيت أيها الملاك». ولاحقاً في حياته، استأجر بارنابي كونراد كمساعد شخصي له، وساعده في كتابة «الفيللا البريئة».

لقد أثّر لويس في عدد من المؤلفين بطرق مختلفة. لقد قام مؤلفون كتبوا عن رجال الأعمال بمظاهر مختلفة، مثل جون أبدايك في سلسلة روايات رابيت، باستخدام أفكاره بشأن التقاطع بين العمل والثقافة. كما لمّح النقّاد بأن كتّاباً مثل «فيليب روث»، «جي. إف. باورز»، «تي. إس. ستريبلنغ»، و«غاريسون كيلور» قد استندوا في أعمالهم على تعليقات لويس الاجتماعية.

لقد كان تكريماً كبيراً حظي به لويس أن أصبح أول أمريكي يحصل على جائزة نوبل للأدب. منحته إياها الأكاديمية السويدية في عام ١٩٣٠، وقد أسهمت روايته «بابيت» بشكل أساسي في فوزه بالجائزة. وسلّمه الملك غوستاف الجائزة في ستوكهولم، السويد، وكانت ترافق لويس زوجته الثانية، دوروثي تومسون. وقد قام بتقديم لويس خلال حفل الجائزة إريك كارلفيلدت، وهو شاعر وسكرتير الأكاديمية، حيث قام بعرض طويل لرواياته الخمس الرئيسية. وأثنى كارلفيلدت على لويس لعدة أمور كان على رأسها نقده المؤسسات والصناعة



الأمريكية، وسخريته، وبالطبع أسلوب كتابته. لقد لاحظ كارلفيلدت التحكّم الكبير للويس باللغة في تطوير الشخصيات في رواية «بابيت».



قام لويس بإلقاء خطاب نوبل الشهير إلى الأكاديمية في الثاني عشر من كانون الأول، بعد يوم واحد من تسلمه الجائزة. وخطابه الذي حمل عنوان «الخوف الأمريكي من الأدب» أُعيدت طباعته على نحو واسع وسبّب ضجة هائلة في الولايات المتّحدة. ففيه انتقد لويس المعايير الأدبية والطبيعة المحدودة للأدب المعروف في أمريكا. وقد قام أيضاً بالاعتراف بفضل مؤلفين آخرين من ضمنهم ثيودور درايزر، ويلا كاثر، يوجين أونيل، وإيرنست همنغواي.

بعد استلامه الجائزة، سئل لويس سؤالين رئيسيين: ما الذي سيفعله بالمال قيمة الجائزة، ولماذا قبل بجائزة نوبل، ورفض جائزة بوليتزر. قال لويس لوسائل الإعلام أنه سيستخدم المال لدعم مؤلف أمريكي شاب وعائلته (وهذه نكتة خاصّة: إذ كان يشير إلى نفسه). وقد أعطى لويس سببين لقبوله بجائزة نوبل: جائزة نوبل لديها اعتبارات تجارية أقلّ، وهي تستند على مجمل أعمال الكاتب، وليس على رواية واحدة.

(مصادر الترجمة: موقع كتب ومؤلفون، موقع جامعة إلينويز)

❖ كاتب ومترجم أردني
(marwan__hamdan70@yahoo.com)

توظيف الرمز والأسطورة في شعر عبد الوهاب البياتي

ترجمة : د . المصطفى جا *

« لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث، لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤياه، وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل.»

بدر شاكر السياب

١) دواعي اللجوء إلى الرمز والأسطورة:

لعل لجوء الشاعر المعاصر إلى الرمز والأسطورة كأدوات تعبيرية جديدة راجع إلى كون الأساليب القديمة لم تعد تتسع لتجربته الجديدة المضمخة بالمعاناة والألم. فدواعي اللجوء إلى الرمز كثيرة منها، على سبيل المثال، الدواعي الحضارية الناتجة عن تعقد الحياة المعاصرة وأثرها على الإنسان الذي يعيش عصر السرعة والسباق نحو التسلح وغزو الفضاء. ولم يقتصر تأثيرها على الإنسان فقط، بل انعكس ذلك أيضا على إنتاجه الفني الذي بات يتسم بالاختزال والتكثيف والترميز والإيحاء.

كما تكون دواعي اللجوء إلى الرمز في الشعر المعاصر فنية تنبع من العمل الأدبي ذاته وهذا هو الرمز الحقيقي، حسب» محمد عزام» لأنه يمثل الالتحام التام بين الرمز والتجربة. ذلك « أن الرمز الحق يجب أن يمتزج بالموضوع ويستدعيه السياقان الفكري والشعوري.» ويجب ألا يقحم الشاعر الرمز في السياق، لئلا يكون استخدامه له فاشلا أو متعسفا، فيبدو محشورا في جسد القصيدة من دون دواع فنية. فدور الرمز توضيح ما عجزت عنه الكلمات، والارتقاء باللغة إلى مستوى الإيحاء، بدل السقوط في المباشرة والتقريرية. وفي هذا الصدد يقول» أدونيس»:« حين لا ينقلنا الرمز بعيدا عن تخوم القصيدة وبعيدا عن نصها المباشر، لا يكون رمزا. فالرمز الشعري هو الذي يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، وهو معنى خفي وإيحاء، وهو اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعي القارئ بعد قراءة القصيدة.»

يقول» عبد الوهاب البياتي» معللا سبب اعتماده على المنهج الأسطوري الرمزي في شعره:»و لقد أدركت من خلال تجربتي أنه ليس من المعقول أن أتجمد أو أتوقف عند أشكال فنية من التعبير، وإنما علي أن أتجدد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري، كما تجدد الطبيعة نفسها بتعاقب الفصول»

٢) إضاءة حول سيرة الشاعر الفنية:

من مضمون نتاج» البياتي» يظهر أنه مر بثلاث مراحل كبرى في تجربته الشعرية، فقد ابتدأ بشخصية المتمرد ويبدو ذلك في باكورة إنتاجه(ديوان: أباريق مهشمة). في هذا الديوان، خصوصا، نجد أنفسنا أمام سرابية الأمكنة واللهاث الدائم وتصديق الرؤى، وصولا إلى المنبع ولو كان دونه المنايا، كما يقول» حيدر توفيق بيضون».

وقد انتقل إلى شخصية الثوري في أعماله التالية: المجد للأطفال والزيتون، أشعار في المنفى، عشرون قصيدة من برلين. وفي مجموعته الأولى المجد للأطفال والزيتون» تتجلى الإشراقات الروحية والآفاق الحياتية الجديدة التي انفتح عليها نص البياتي.. وفيها تظهر المعاني الإنسانية الشمولية على أنها دعوة إلى الحب.. وكذلك هي دعوة للعودة إلى السمو الروحي(الأطفال)، ضمن ما تعنيه من رموز(البراءة- النقاء- الملائكية- الأمان».

يقول» البياتي» في قصيدة» المجد للأطفال والزيتون»:

المجد للشهداء والأحياء، من شعبي

وللمترفين الصامدين

المجد للأطفال في ليل العذاب

وفي الختام

المجد للزيتون في أرض السلام.

إن الشهداء أحياء وصامدون كما يصمد الزيتون في وجه تعاقب الفصول بخضرته الدائمة ومقاومته لعوامل التعرية. إن علاقة

الشاعر بالزيتون علاقة طفولية قديمة ومتجددة امتزجت بتجربته عبر رحلة مريرة لتخلق رمزا للمقاومة والصمود والسلام، فالملاحظ أن الشاعر هنا لم يقحم هذا الرمز إقحاما في شعره، بل استدعاه السياقان الشعري والشعوري ليكمل ما ابتدأه ويوضح ما عجزا عنه.

والمرحلة الأخيرة(الثالثة) هي التي ينتقل فيها» البياتي» إلى شخصية الثوري ضد الثورة المنحرفة، يظهر هذا جليا في نتاجه الشعري» النار والكلمات»،» سفر الفقر والثورة»،» الذي يأتي ولا يأتي»،» الموت في الحياة».

لقد استطاع» البياتي» أن يوحد بين التجربة الذاتية الموسومة بالترنح والقلق، وبين التجربة الإنسانية. لهذا نجد- عبر مسيرة شعرية صارخة- اندغام ذاته في ذوات الآخرين. فلقد كان إيمان» البياتي» عميقا بأن» الشاعر لا يرتبط بثورة عصره وبلاده فقط، وإنما بثورات كل العصور وكل البلدان، لأن روح الثورة تحل في الحياة، وتنتصر على الموت، وتحل في الأشياء، فتمنحها الحياة.»

٣) مبدأ الهدم، أو الصراع مع الموت:

كانت فكرة الموت، ولا تزال، قضية الإنسان الأولى، وقد واجهها بكل الوسائل محاولا تحديها. ولعل أول ما وصلنا من عمق التاريخ يجسد هذه القضية هو ملحمة» جلجامش»، هذا الذي حاول أن يكتسب الخلود لكنه في النهاية يصطدم بالحقيقة المرة وهي أن الإنسان ولد ليموت.

والشاعر» عبد الوهاب البياتي» لم يكن بعيدا، في أية لحظة عن فكرة الموت هاته. فقد كانت قضيته الأساسية، كما تقول» ريتا عوض» ، هي الفقر ومواجهة الموت في الريف العراقي حيث عاش طفلا:»... فالحياة التي عاشها هذا الطفل(البياتي) كانت أشبه بالموت نفسه... كنا نعاني الموت ونتنفسه، وكانت المقبرة قبالتنا، فلا يمر يوم إلا ونرى الموتى الذين يشيعون إلى مثواهم الأخير... لقد كان الموت يتربص بنا في كل مكان، وكنا نوقد له الشموع ونحرق البخور لطرده. فلقد كانت حياتنا شحيحة بائسة، وكان مستحيلا علينا أن نقتسم معه البؤس ونقدم إليه عشاءنا الأخير.»

من هنا التزم الشاعرُ الثورةَ كسبيل للقضاء على الموت، فهي انتصار على كل أشكال المعاناة وسبيل أيضا لبث روح الحياة والتجدد. من هنا بدأت تظهر في شعر» البياتي» فكرة الموت والانبعاث التي تبناها شعراء عديدون أمثاله حتى نعتوا بالشعراء التموزيين لكونهم آمنوا بفكرة الانبعاث بعد الموت، وهؤلاء الشعراء هم:» بدر شاكر السياب» و» عبد الوهاب البياتي» و» خليل حاوي» و» أدونيس». وقد ظهرت هذه الأسطورة(الموت والانبعاث) في شعر» البياتي» بصورة جلية في ديوانه الصادر عام (١٩٧٠) «الكتابة على الطين» وفيه تجربة الموت تبدو كمعلمة بارزة. يقول في قصيدة» هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي»:

البياتي

سعى البياتي الى عدم التوقف عند اشكال فنية من التعبير وانما الى التجدد من خلال عملية الخلق الشعري

أيها النور الشهيد

عبثا تصرخ فالعالم في الأشياء والأحجار واللحم يموتْ

و الصبايا والفراشات وبيت العنكبوتْ

والحضارات تموتْ

عبثا تمسك خيط النور في كل العصورْ

باحثا في كوم القش عن الإبرة، محموما طريدْ.

لكن الشاعر لا يستسلم لهذا الصمت الرهيب، فيتوجه نحو بغداد مسيحا مصلوبا مخلصا يعيد الحياة إلى كل ما هو ميت، وهو تعبير صادق عن فكرة الفداء التي التصقت بشخصية المسيح. يقول» البياتي» في قصيدة» كتابة على قبر السياب» :

بغداد ! يا بغداد يا بغدادْ

جئناك من منازل الطين ومن مقابر الرمادْ

نهدم أسوارك بعد الموت

نقتل هذا الليل

بصرخات حبنا المصلوب تحت الشمس.

٤) جدلية الهدم والبناء:

يبدو أن تجربة» البياتي» الشعرية، كما تقول» ريتا عوض»» تجسدت- على أفضل وجه- في(قصائد حب إلى عشتار). تتخذ هذه القصيدة نموذج الموت والانبعاث المتجسد في الإلهة الأم الكبرى وإله الخصب ابنها وعروسها- محورا، وترمز بذلك إلى موت الثورة والأرض والحضارة، وإلى إيمان الإنسان بحتمية تحقق الانبعاث. فالإنسان وإن لم ير سوى صور الموت أمام

عينيه، فإن توقه إلى ولادة جديدة يضيء في لا وعيه- حيث يكمن نموذج الانبعاث- شعلة الأمل فيزيح ظلام الموت وصقيعه. ويحقق الشاعر الانتصار على الموت بالحب. لأنه في فعل الحب يزرع بذرة الحياة في رحم عشتروت: الحبيبة والأم والأرض، فتلد حياة جديدة».

سأحصر كلامي اللحظة وأركزه على القصيدة المشار إليها سابقا، بوصفها القصيدة التي تجلت فيها تجربة» البياتي» بشكل متميز، وهذا راجع إلى أن الديوان الذي يحتويها صدر بعد أن نضجت أدوات الشاعر الفنية وبدأت اشتغالها بشكل يتناسب والتجربة الانفعالية والشعورية، لتعبر عن رؤى الشاعر المؤمنة بالتجدد والاستمرار في صورة طائر» العنقاء» الذي كلما أصابه الهرم يدخل باطن الشمس ليحترق ومن رماده يتجدد، وهكذا في سلسلة وجودية تقاوم الموت وتتحدى الزمن.

يبدأ» البياتي» هذه القصيدة بتصوير» عشتروت» في شكل شجرة تبكي اشتياقا إلى ذكر يخصبها ويزرع نبض الحياة في أحشائها، فيقول:

تذرف السروة في الليل دموع العاشقهْ

وتعري صدرها للصاعقهْ

وعلى أقدامها يسجد عراف الفصول

عريا أنهكه البرد وغطى وجهه ثلج الحقول

يخدش الأرض، يعريها

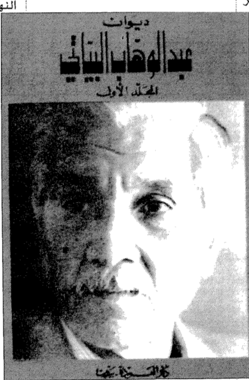
يموتْ

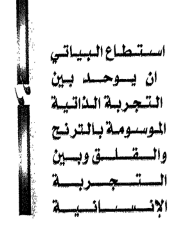
تاركا قطرة نور

بين نهديها الصغيرين وفي أحشائها رعشة بركان يثورْ.

في القصيدة توظيف ظاهر لأسطورة الموت والانبعاث في نموذج شخصيتين أسطوريتين يفيض الشعر المعاصر بتوظيفهما وهما:» تموز» و» عشتار». هذه الأسطورة التي تقول بأن» تموز» إله الحب والخصب والجمال يرحل في نصف السنة إلى العالم السفلي، وبرحيله يحل الجفاف والقحط بالأرض ويكون ذلك صيفا وخريفا فتذهب عشتروت- زوجته وحبيبته- للبحث عنه، لكن خنزيرا بريا يعترضها فيجرحها جرحا عميقا يحدث بسببه نزيف دموي يخصب الأرض ويحييها بعد مماتها(❖).

وتجدر الإشارة، هنا، إلى أن رمز الشجرة وارتباطه بفكرة الموت والانبعاث فكرة قديمة مارسها الإنسان البدائي كطقوس. فقد كانت بعض الشعوب توصي بدفنها عند جذوع الأشجار حتى يتمكنوا من امتصاص الماء الذي يحيي الأشجار ويضمن استمراريتها وتجددها.





وتذكر بعض الأساطير أن شعوبا بدائية كانت تقيم طقوسها قرب الأشجار حيث تخلع عليها بعض الأثواب مشكلة منها رمز امرأة ثم تقدم لها القرابين. قد تدخل هذه العادات في باب الوثنية لأن بعض الشعوب كانت تؤله الأشجار.

ويبدو من المقطع السابق للشاعر» البياتي» أن هناك بعض الملامح من هذه الأسطورة حيث يجعل من» عشتروت» شجرة تشتاق إلى مخصب ولن يكون هذا المخصب إلا زوجها وحبيبها. ولكن» تموز» يموت في النهاية بعد أن ترك في أحشائها بذرة الحياة، وهذا يذكرنا بفكرة الفداء عند السيد المسيح الذي يفتدي بروحه الناس ليضمن سعادتهم.

وفكرة الفداء هاته تناولها عدد لا يستهان به من الشعراء، لأن منهم من يعتبر نفسه نبيا جاء ليخلص البشرية من الفقر والجوع والمعاناة، كما هي الحال عند الشاعر» بدر شاكر السياب» الذي يقول:

« بابا... «كأن يد المسيح

فيها، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح.

تموز عاد بكل سنبلة تعابث كل ريح.

وليس اتحاد تموز وعشتروت في هذه الأسطورة» سوى فناء ماء النهر في البحر الكبير، لأن تموز يولد من عشتروت الأم كما يولد النهر من البحر، ويعود إليها ويذوب في جسدها لتنبثق حياة جديدة، ويشكل الاتحاد بينهما اتحادا صوفيا هو فناء ذات العاشق في ذات المعشوق الأكبر، وبالتالي رؤيا تتخطى هذا العالم لتبدع عوالم مثالية لا متناهية هي فردوس الإنسان المفقود».

وهذه المرة ترحل عشتروت عن هذا العالم، فتحل به الكارثة، وينتظر تموز عودتها، وفي انتظاره انتظار كل الفقراء والجياع، ولكنها هذه المرة لا تعود:

حيث تنشق البذورْ

ترضع الدفء من الأعماق، تمتد جذور

لتعيد الدم للنبع وماء النهر للبحر الكبير

والفراشات إلى حقل الورود

فمتى عشتار للبيت مع العصفور والنور تعود؟

فعشتار، الآن، لا تعود، تماما كما سندباد» السياب»، في قصيدته» رحل النهار»، الذي أسرته آلهة البحار، لكن غياب السندباد النهائي يرجع إلى إحساس « السياب» بقرب نهايته بعد المرض الذي ألم به، فلا عودة بعد رحيل ولا انبعاث بعد موت. إلا أن» تموز» عند» البياتي» لا يستسلم لمخالب الموت، فيواصل بحثه عن زوجته وحبيبته» عشتروت» لتعيد إلى هذا العالم نبض الحياة، يذهب إلى « بابل» ليبحث عنها، فيذوق حلو النبيذ وعبير الورد بعد أن هبطت» عشتروت» إلى الأرض ملاكا. و» أثناء المشاهدة الصوفية يرى تموز في عيني عشيقته عشتار وميض برق يعد أرض بابل اليباب بسقوط المطر، فتعيش التربة حلم الانبعاث»

يقول» البياتي» بعد هذا اللقاء الصوفي:

في يده إحدى الشموع

مال نحوي وارتوى من شفتي، فانطفأت

لون عينيك: وميض البرق في أسوار بابل

ومرايا ومشاعل

وشعوبا وقبائل

غزت العالم، لما كشفت بابل أسرار النجوم

لون عينيك: سهوب حطمت فيها جيوش الفقراء

عالم الأسطورة والإرهاب باسم الكلمة

وغزت أرض الأساطير وشطآن العصور المظلمة.

وهكذا ينتهي هذا العرس الطقوسي بالتحام الجسدين لينتصر في نهاية القصيدة أمل الانبعاث الراسخ في أعماق اللاوعي الإنساني. فعشتروت لا تخجل من عريها في النور، لأن الأرض استعادت حالتها الأولى العدنية، كما كانت قبل أن يأكل الإنسان من شجرة المعرفة فيستر عريه بأوراق التين:

جسدي أصبح ورده

عاريا في النور وحده.

وهكذا يبدو أن قصيدة» قصائد حب إلى عشتار» تجسد قمة ما وصل إليه « البياتي» في تجربته الشعرية التي جعلت محورها الإيمان بالتغيير والانبعاث بعد الموت. وتبدو» قصائد حب إلى عشتار» أيضا كأسطورة استلهمت رموزها من لا وعي الشاعر الجماعي، ومَتَحَتْ قوام صورها الجمالية من محيطه الموبوء وواقعه المثخن. حاول التعبير من خلال ذلك عن مأساته الفردية ومأساة وطنه مندمجين في رؤيا تبشر بالانبعاث بعد الموت. وقد كان الرمز والأسطورة من الوسائط الفنية التي أسعفت الشاعر في تشكيل رؤيته الشعرية والتعبير عن موقفه من العالم، وهو الموقف الذي انتهى بتغليب مبدإ البناء على مبدإ الهدم، الانبعاث على الموت.

* كاتب من المغرب

هوامش الدراسة:

١ – محمد عزام: بنية الشعر الجديد. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. (بدون تاريخ). ص:١٤١.

٢- أدونيس: زمن الشعر. دار العودة- بيروت..١٩٧٨ ص:٢٣٩.

٣- تجربتي الشعرية. ديوان عبد الوهاب البياتي. الجزء الثاني. دار العودة- بيروت..١٩٧٢ ص:٤٠٥-٤٠٦.

٤- حيدر توفيق بيضون: عبد الوهاب البياتي أسطورة التيه بين المخاض والولادة. دار الكتب العلمية. بيروت- لبنان. ط:١. ١٩٩٣ص:٣٩.

٥- نفسه. ص:٤٤.

٦ – من قصيدة» المجد للأطفال والزيتون». الأعمال الكاملة. المجلد الأول. دار العودة- بيروت. ط:٤. ١٩٩٠. ص:٢١٢.

٧ – تجربتي الشعرية. ديوان عبد الوهاب البياتي. المجلد الثاني. ط٢. بيروت ١٩٧٢. ص:٤٤٨.

٨ – ريتا عوض- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. ط.١. ١٩٧٨ ص:١٥٧.

٩ – تجربتي الشعرية. ديوان عبد الوهاب البياتي.م. س. ص:٤٥٣.

١٠- المصدر نفسه. ص:٢٥٢.

١١- ديوان عبد الوهاب البياتي- المجلد الثاني. دار العودة- بيروت. ط:٤. ١٩٩٠. ص: ٢٣١-٢٣٢.

١٢- ريتا عوض. م. س. ص:١٦٠.

١٣- ديوان عبد الوهاب البياتي. م. س. ص:٢٠٥.

(❖)- روايات هذه الأسطورة كثيرة وتأويلاتها مختلفة، فمن رواية تقول: إن الخنزير البري حل بالأرض فحل بها القحط والجفاف، وقد مزق» تموز» أشلاء تحاول» عشتروت» جمعها في سلة، فيخدشها الخنزير في يدها، ومن دمها تخصب الأرض. ومن رواية أخرى تقول: إن» تموز» لما انتقل إلى عالم الجحيم- العالم السفلي أعجبت به برسفوني ورفضت السماح له بالعودة إلى الأرض صحبة عشتروت إلا بعد أن تدخل» آلاتو» كبير آلهة عالم الجحيم فسُمح لعشتروت بأن تضمخ جسدها بماء نهر الحياة لتكتسب الخلود وتعود بتموز إلى الأرض، ويصادف عودتَهما فصل الربيع وظهور شقائق النعمان التي تعتبر إعلانا بعودة» تموز» فتخصب الأرض من جديد.

١٤- من قصيدة» مرحى غيلان». الأعمال الكاملة. المجلد الأول. دار العودة- بيروت. ١٩٧١. ص: ٣٢٥.

١٥- ريتا عوض. م. س. ص:١٦٢.

١٦- ديوان عبد الوهاب البياتي. م. س. ص:٢٠٥.

١٧- ريتا عوض.٣٠ م. س. ص:١٦٥.

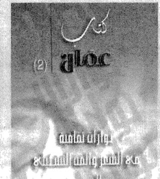
١٨- ديوان عبد الوهاب البياتي. م. س. ص:٢٠٩.

١٩- نفسه. ص:٢١٠.











مسعودة

نشرت هذه الدراسة في الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي المغربية في عددها الصادر يوم ٢١ نيسان ٢٠٠٦.

حوارات ثقافية

كتابان جديدان يؤرخان لتحولات الأدب والثقافة والفن في العالم العربي





عدوان

نبيل سليمان

تنضاف مجلة «عمّان» الأردنية إلى سلسلة المجلات القليلة في عالمنا العربي التي تصدر كتباً موازية لها. وتبقى مجلة «العربي» الكويتية، في هذا الإطار، إحدى أهم المجلات العربية التي تصدر كتاباً موازياً لها باسم «كتاب العربي» في طبعة واسعة الانتشار والمقروئية.

ومؤخراً فقط، تفاجئنا مجلة «عمان»، التي تصدرها أمانة عمان الكبرى بالأردن، بإصدارها «كتاب عمان» في مجلدين ضخمين من القطع الكبير، يشتمل المجلد الأول منهما، الذي يقع في ٣٤٨ صفحة، على اثنين وثلاثين «حواراً ثقافياً في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة». ويضم المجلد الثاني الذي يقع في ٣٢٨ صفحة، أربعة وثلاثين «حواراً ثقافياً في الشعر والفن التشكيلي والمسرح».

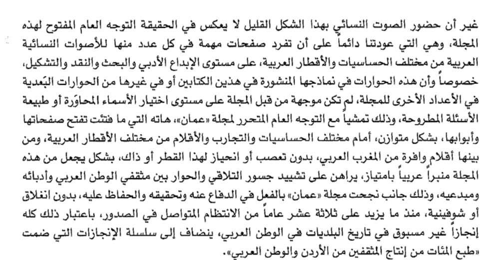
حوارات سبق لمجموعة من كتّاب مجلة «عمان» أن أجروها مع عدد من المبدعين والمفكرين والفلاسفة والباحثين والنقاد العرب من الجنسين، من المحيط الى الخليج، من بينهم عدد مهم من كتّاب المجلة ذاتها أو من غيرهم، وذلك منذ العدد الأول من المجلة الصادر عام ١٩٩٢. وتعتبر هذه التجربة مشروعاً ثقافياً طموحاً من بين مشاريع أخرى تنوي مجلة «عمان» إصدارها، «بهدف تغطية المشهد الثقافي العربي على كافة الأصعدة من نصوص إبداعية، تتناول القضايا الثقافية المعاصرة، ودراسات معمقة للعديد من الإصدارات الثقافية البارزة محلياً وعربياً وعالمياً»، كما ورد في الكلمة التقديمية لرئيس تحرير المجلة عبد الله حمدان للمجلد الثاني.

ومن بين الملاحظ بصدد طبيعة هذه الحوارات المنشورة كون تمثيلية المرأة الكاتبة فيها ما زالت محتشمة، بحيث تحضر المرأة العربية الكاتبة عبر ثمانية أصوات نسائية فقط، هي: ليلى الأطرش، ناديا خوست، سميحة خريس، مسعودة أبو بكر، فوزية العلوي، ثريا ملحس، تمام الأكحل شموط، ميسون صقر القاسمي، في مقابل ثمانية وخمسين صوتاً رجالياً، نذكر من بينهم، على سبيل المثال فقط: واسيني الأعرج، الحبيب السائح، إدوار الخراط، نبيل سليمان، محمد الباردي، محمد عز الدين التازي، أحمد بوزفور، حاتم الصكر، سعيد يقطين، حسن المودن، محمود طرشونة، عبد العزيز المقالح، محمد علي شمس الدين، قاسم حداد، سميح القاسم، ممدوح عدوان، عبد الوهاب البياتي، علي جعفر العلاق، مريد البرغوثي، أحمد بخيت، شوقي عبد الأمير وعبد الكريم برشيد.





الخراط　　الاعرج　　الاطرش



غير أن حضور الصوت النسائي بهذا الشكل القليل لا يعكس في الحقيقة التوجه العام المفتوح لهذه المجلة، وهي التي عودتنا دائماً على أن تفرد صفحات مهمة في كل عدد منها للأصوات النسائية العربية من مختلف الحساسيات والأقطار العربية، على مستوى الإبداع الأدبي والبحث والنقد والتشكيل، خصوصاً وأن هذه الحوارات في نماذجها المنشورة في هذين الكتابين أو في غيرها من الحوارات البَعدية في الأعداد الأخرى للمجلة، لم تكن موجهة من قبل المجلة على مستوى اختيار الأسماء المحاوَرة أو طبيعة الأسئلة المطروحة، وذلك تمشياً مع التوجه العام المتحرر لمجلة «عمان»، هاته التي ما فتئت تفتح صفحاتها وأبوابها، بشكل متوازن، أمام مختلف الحساسيات والتجارب والأقلام من مختلف الأقطار العربية، ومن بينها أقلام وافرة من المغرب العربي، بدون تعصب أو انحياز لهذا القطر أو ذاك، بشكل يجعل من هذه المجلة منبراً عربياً بامتياز، يراهن على تشييد جسور التلاقي والحوار بين مثقفي الوطن العربي وأدبائه ومبدعيه، وذلك جانب نجحت مجلة «عمان» بالفعل في الدفاع عنه وتحقيقه والحفاظ عليه، بدون انغلاق أو شوفينية، منذ ما يزيد على ثلاثة عشر عاماً من الانتظام المتواصل في الصدور، باعتبار ذلك كله إنجازاً غير مسبوق في تاريخ البلديات في الوطن العربي، ينضاف إلى سلسلة الإنجازات التي ضمت «طبع المئات من إنتاج المثقفين من الأردن والوطن العربي».

وبقدر ما تصوغ هذه الحوارات العديد من الأسئلة حول مجموعة من القضايا والمواقف ووجهات النظر والتأملات التي تهم واقعنا الثقافي والحضاري والإنساني والأدبي والنقدي والفني بقدر ما تتمثل كذلك العديد من الإجابات والإضاءات الموازية حول تجربة هذا الكاتب أو ذاك، في ارتباطها بالجوانب الحياتية أو الكتابية العامة للمحاوَر ذاته، أو بغيرها من التجارب الإنسانية الأخرى في أبعادها ومظاهرها المختلفة، من قبيل مطارحتها للعديد من قضايا كتابة الرواية والقصة والشعر ومسألة اللغة والتراث الحداثة والفكر والنقد الأدبي والتجريب وطفولة المبدع وعلاقته بالأمكنة وحضور المرأة في الرواية والصراع بين الشرق والغرب، والعلاقة بين الرواية والشعر والترجمة والمسرح، وغيرها من القضايا والأسئلة التي يصعب لملمتها في مفردات محددة، وإن بدا أن أسئلة الرواية والشعر والنقد الأدبي تحديداً تشغل حيزاً لافتاً في هذه الحوارات، سواء من خلال عدد الروائيين والشعراء والنقاد المستجوَبين أو من خلال طبيعة الأسئلة الموجهة إليهم، والتي تدور في مجملها حول عوالمهم الروائية والشعرية والنقدية، وإن كان بعض هؤلاء يعرف بانشغاله أصلاً بأكثر من اهتمام إبداعي ونقدي وفكري.

هكذا، إذن، نتتبع في هذه الحوارات، في تكاملها وامتدادها بين حوار وآخر، جوانب من تحولات المشهد الإبداعي والنقدي والفكري العربي، من خلال العديد من الأقلام والأصوات الثقافية العربية، من جيل الرواد ومن الأجيال التالية له، من الجزائر والأردن ومصر والسودان وسوريا وفلسطين وتونس والعراق والمغرب واليمن ولبنان والبحرين والسعودية والإمارات، وذلك بشكل يمكننا نحن من تكوين تصور عام حول تحولات بعض المشاهد والتجارب الأدبية والفكرية والفنية في عالمنا العربي، حيث تساهم هذه الحوارات، من جانبها، في التأريخ لتحولات الثقافة والأدب في الوطن العربي، من خلال مجموعة من أسماء المبدعين والنقّاد والفلاسفة، من بينهم من رحل اليوم عن عالمنا.

ميسون القاسمي



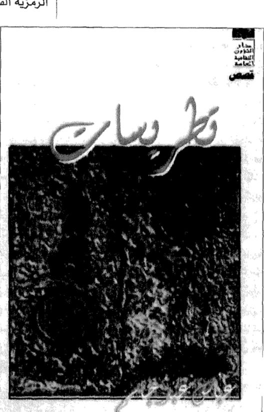
المقالح

❖ ناقد من المغرب

موسيقى القص
بين الإيقاع البصري والإيقاع السمعي

أ. د. محمد صابر عبيد *

إن المغامرة الجمالية للنص القصصي في سبيلها إلى سردنة الفنون ذهبت إلى محاولة استثمار الطاقة الباطنية للفن المستدعى إلى ميدان السرد وتفعيلها قصصيا، ولعل فضاء الموسيقى أحد أهم الفضاءات الجمالية للفنون التي اجتهد القص الحديث في ولوجه والاستئثار بقيمه العميقة والفريدة من أجل تطوير أساليب سرده وفتحها على آفاق جمالية جديدة.



قصة «الخوذة والزيتون» للقاص عباس عبد جاسم إحدى قصص مجموعته الموسومة بـ «تطريسات» (**)، وهي مجموعة يلتبس فيها السرد بوعي السرد، والقص بعقل القص، والمحاولة بالتجربة، والمغامرة بالمتاهة، واللغة بالتشخيص، والراوي بالمروي بالمروي له، في نسيج فني يمتحن القراءة ويحرّضها على التقاط روح المغامرة فيه لتبنّي فعل مغامرة مشترك يلتحم فيه سياق التلقي بالسياق النصي.

تنطوي عتبة العنوان على علاقة جدل سيميائية بين كثافة الإيقاع الدلالي وتركيزه في مفردة «الخوذة» وهي تتجه في سياقها التحليلي الابتدائي إلى دائرة «الحرب» الدلالية، وحضور الإيقاع البصري في مفردة «الزيتون» وهي تتجه في سياقها التحليلي الابتدائي إلى دائرة «السلام» الدلالية في حالة ارتباطها بـ «غصن»، وحذف «الغصن» هنا عمّق إشارية المفردة وقيمها الرمزية، فهي غائب كتابة حاضر تصوراً وحساسية.

ويمكن استجلاء صور مفردتي عتبة العنوان «الخوذة / الزيتون» في المتن النصي على النحو الآتي:

صور الخوذة   صور الزيتون

١. ظهرت خوذة الجندي وقد حجبت نصف ١. انثنى غصن الزيتون.
شاشة التلفاز.

٢. طائر يخرج من رماد الخوذة.

٣. كانت الحافة الأمامية للخوذة موازية لخط الأفق.

تبرز المفارقة في قوة حضور «الخوذة» وانحسار حضور «الزيتون» المسند إلى غصن، إذ تظهر «الخوذة» ذات قوة حاجبة للمشهد البصري في الصورة السردية الأولى، وبقوة أسطورية تحيل في جزء منها على أسطورة معروفة في الصورة السردية الثانية وهي أسطورة «طائر الفينيق».

وتحيل في الجزء الثاني منها على رؤية أسطرة جديدة تشكّلها البؤرة الرمزية لمفردة «الخوذة» ذاتها، وتنفتح في الصورة الثالثة لتأخذ بعدا رمزيا أعمق في التشكيل البصري المرئي من طرف المروي لهم المصاحبين والمعلّقين في ذاكرة الحدث البصري.

أما انحسار حضور «الزيتون» فيتجلّى في صورة واحدة هي صورة «انثنى غصن الزيتون»، وفي ارتباط «الزيتون» بـ «غصن» إحالة تقليدية دلالية واضحة على السلام الذي يوقفه ويزيحه عن مساحة عمله الرمزية الفعل «انثنى».

ولعل في إيراد المتن النصي كاملا أمام بصر القراءة ما يؤمن فرصة تلقي موسيقى القص، على نحو يتردد فيه الإيقاع البصري والإيقاع السمعي بمدى كلي يشبع فضول التلقي ويثير مستقبلاته البصرية والسمعية إثارة شائقة، ويمكن تقسيم الفضاء الموسيقي للنص على خمس حركات إيقاعية متداخلة ومتجانسة وعميقة التفاعل، تعتمد على نوع من الموسيقى التصويرية التي تحتشد فيها شبكة من الأفعال تعمل في خطوط مختلفة، يختلط فيها الإيقاع البصري بالإيقاع الذهني والإيقاع المرئي بالإيقاع التخييلي، وتنهض الصور فيها على تمثيلات حركية تترك صداها الإيقاعي في مناطق التلقي على أنحاء متجانسة أحيانا ومتقاطعة أحيانا ومتضادة أحيانا أخرى، وعلى النحو الآتي:

الحركة الإيقاعية الأولى

اقتربت عدسة التصوير من جندي يقف فوق ركام من الأنقاض، وقد انكسر شعاع الشمس عند خط الأفق، واختلط الرماد بدم الغسق، لم أسمع الانفجار، ولكنني رأيت الطيور تفرّ مذعورة من برج الكنيسة، والعدسة تنزلق من كتف المصور، وطفلا ينظر بدهشة وذهول نحو جهة مجهولة، كان شجر الدخان يمشي على هيئة عربات وخيول نافرة، وغزلان تركض وراء سحب داكنة.

حركة إيقاعية تتوزع كثافتها الإيقاعية بين أفعال الراوي كلي العلم وشخصيات الجندي والراوي الذاتي والمصور والطفل، وهي تنتج سياقات حركية تسير في قنوات سرد تصويرية تلائم بين أفق السرد وأفق التصوير وأفق الإيقاع، وتعتمد على جمل قصصية تكتنز بالحدث والفعل والصورة والدلالة على نحو لافت وظاهر وقصدي.

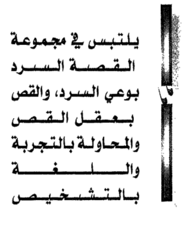
الحركة الإيقاعية الثانية

ظهرت خوذة الجندي وقد حجبت نصف شاشة التلفاز، تذكرت « الجندي الأزرق » والغربان تحوم حول جثث القتلى، كان يلملم ما تبقى من شتات المشاة الخيالة، ورديفه فوق الأنقاض يخرج تفاحة مسننة،وثمة صراخ مكتوم لم أسمعه،ولكنني خلته يتناهى إليّ من أعماق الركام. خيط من دم ينساب من تحت الأنقاض، كان المصور يقتفي الأثر بعدسة التصوير، أشجار واقفة على جانبي الأرصفة، وحجر يتطوح في الهواء، وطفل يشير بإصبع السبابة إلى مكان الانفجار، وسرفة تثير كومة من الغبار.

رأيت المصور يزحف على جنبه اليمن، ثانية لم أسمع الانفجار.

ثم ظهر شاب زاهد بالموت على شاشة التلفاز، وأنا أتخيل أوصافا لكائنات تطلع من قاع مطموس:طائر يخرج من رماد الخوذة وشيء ما يشبه الدوي الهائل، كان يتناهى إليّ عبر طبقات متدرجة من الهدوء إلى الصمت.

تنفتح الحركة الإيقاعية الثانية على الحدث القصصي وتدخل في أعماقه دخولا واسعا عبر مداخل متعددة، إذ يهيمن لسان السارد الذاتي وتضغط مقولته الشخصية على ميدان السرد وتقترب عينه اللاقطة من حرارة الأفعال وسخونة أدائها، وتظهر على سطح السرد مولدات إيقاع جديدة تضاعف من عمل أدوات التصوير وتزيد من فعالياتها الحركية.



الحركة الإيقاعية الثالثة

علي مروان (هذا هو اسمي) قال الشاب، والحرب في بلدي عارية من ورق التوت، اهتاجت كائنات رمادية في القاع، كان الجندي الأزرق يتعثر بجثث القتلى، ورديفه يقضم نصف التفاحة،وأنا أقصّ أثر أبي، تذكرت كيف خاض البحر، واضطرب السفين، ثم هوى النجم في عزّ الظهيرة.

تتمركز الحركة الإيقاعية الثالثة حول بؤر سيميائية تذهب إلى التركيز والتبئير والتموضع والتخندق، وإنتاج الإشارات والتلميحات والإيحاءات، والفات نظر الإيقاع نحو الفعل الأنوي الخاص للذات الشخصية الساردة وهي تحيل على الذاكرة والتاريخ، فتمدّ خطا إيقاعيا إلى الوراء يكون بوسعه تعليل الراهن وفضحه والإجابة عن الأسئلة الخطيرة في باطنية السرد.

الحركة الإيقاعية الرابعة

استفاقت العدسة على كتف المصور، وانحسر الفضاء حتى صار بحجم حدقة العين، كان الذباب يتبع الجندي الأزرق، والخراب يتبع رديفه اينما حلّ، تذكرت اليقطين والآس وماء التوت، والطيلسان كان لباس الوردة، والسرفة تقضم ما تبقى من الطريق، وقد سدّت شاشة التلفاز، قال علي مروان: سأخترق السور، صرخت فاطمة: عدوي الجدار، كان الجندي الأزرق يدرب كلبه الأبلق كيف يلعق بلسانه دم الوردة، ورديفه اعتاد أن يغسل دم اليمام الذي يقطر من نصل الحربة بماء التوت.

تهدأ عاصفة السرد في الحركة الإيقاعية الرابعة التي تعدّ منطقة استراحة تأخذ فيها أفعال السرد قسطا من الاستفاقة والهدوء، كي تتمثل برفق مصير الحدث السردي وتحصي خسائر المعنى، وتهيئ الفضاء السردي لانعطافة جديدة في حياة القص تنقلها إلى الحركة الإيقاعية الاختتامية.

الحركة الإيقاعية الخامسة

انثنى غصن الزيتون، زعزعت الفوضى نظام الأشياء، اقتربت العدسة أكثر، كانت الحافة الأمامية للخوذة موازية لخط الأفق، أشار علي مروان بإصبع السبابة إلى الغراب: صرخت فاطمة: عدوي السمندل، والموت لغم موقوت بين السبابة والإبهام.

استدارت طائرة الأباتشي نصف دورة، حط طائر بلون الرماد على مصباح حاني الرأس / مرت جرافة وعربة مدولبة، والعدسة عبر شاشة التلفاز تتبع خيط الدم من أسفل ركام الأنقاض،برق وميض فسفوري،لم أسمع شيئا،حتى الجندي الذي يقف فوق الأنقاض،لم يكترث لما حدث من انفجار غير مسموع، كان يقضم ما تبقى من التفاحة بنهم وشراهة، رأيت الدخان يمشي، وقد حجب نصف المنارة، ثم ظلل المصباح الحاني الرأس حتى غطى برج الكنيسة، ظهر الطفل ثانية على شاشة التلفاز،لعله يشير بإصبع السبابة إلى آخر غير الدم الذي كان ينساب من تحت الأنقاض، ربما نحو أفق يشف عن نقطة بعيدة.

في الحركة الإيقاعية الختامية يكتظّ الفضاء السردي بالجمل الضاغطة والحاشدة، وتزدحم الأفعال وتتشظّى الصور، وتتسابق أنساق السرد من أجل وضع لمساتها الأخيرة على المشهد السردي الآيل إلى الإقفال، والسعي إلى إنتاج معاني خاصة تحقق لها حضورا في جملة الإقفال الأخيرة «ربما / نحو أفق / يشفّ عن / نقطة / بعيدة»، وهي تسدل الستار على حسّ إيقاعي يزاوج حركة الزمن بحركة المكان، ويفتح أمل القراءة على إمكانية تبنّي قراءة ثانية قد تتجلى في صدى ينبعث من إيقاع قصيّ يلوح من بعيد.

يهيمن الإيقاع البصري هيمنة كبيرة وواسعة وعميقة على موسيقى القص تكاد تبلغ ضعفي حضور الإيقاع السمعي، ويعكس ذلك تلاؤما حسيا واضحا مع تجليات عتبة العنوان بجناحيها «الخوذة / و / الزيتون» في هذا الإطار، فضلا عن أنها تعكس استجابة بصرية لعتبة عنوان المجموعة «تطريسات» وما تفرضه من استنهاض قوة البصر وشحذ عزيمته لمهمة قراءة تنقيبية وتحقيقية من نوع خاص.

تتوزع مفردات الإيقاع البصري على مشاهد ورؤى وصور وإشارات وعلامات وإيحاءات وافتراضات وتخيلات شديدة الكثافة والتعدد والتنوع، تدفع بإيقاع الأدوات والأفعال إلى فتح مغامرتها الجمالية على أوسع أبوابها، من أجل إطلاق إيقاع بصري يملأ العين والجسد، ويحقق

حضورا استثاريا واستفزازيا للراوي الذي يبدو أنه يتقصد الحياد في ظاهر السرد لكنه يقود دفته بقصدية لافتة في باطنه، ويمكن حشد الجمل التي تجلّي الإيقاع البصري أمام مشهد القراءة بالشكل الآتي:

١. اقتربت عدسة التصوير من جندي يقف فوق ركام من الأنقاض.

٢. لكنني رأيت الطيور تفرّ مذعورة من برج الكنيسة.

٣. العدسة تنزلق من كتف المصور.

٤. طفلا ينظر بدهشة وذهول نحو جهة مجهولة.

٥. كان المصور يقتفي الأثر بعدسة التصوير.

٦. رأيت المصور يزحف على جنبه الأيمن.

٧. ظهر شاب زاهد بالموت على شاشة التلفاز.

٨ أنا أقصّ أثر أبي.

٩. استفاقت العدسة على كتف المصور.

١٠. انحسر الفضاء حتى صار بحجم حدقة العين.

١١. السرفة تقضم ما تبقى من الطريق وقد سدت شاشة التلفاز.

١٢. اقتربت العدسة أكثر.

١٣. العدسة عبر شاشة التلفاز تتبع خيط الدم من أسفل ركام الأنقاض.

١٤. برق وميض فسفوري خاطف.

١٥. رأيت الدخان يمشي وقد حجب نصف المنارة.

١٦. ظلل المصباح الحاني الرأس حتى غطى برج الكنيسة.

١٧. ظهر الطفل ثانية على شاشة التلفاز.

فمنظومة الأفعال ذات الإيقاع البصري «رأيت / ينظر / أقصّ / سدّت / رأيت / حجب / ظلل / غطى / ظهر» وما ينفتح أمامها من مساحات بصرية تحرّض المروي له للدخول في لعبة المشاهدة وتشاغله بصريا في الوقت نفسه، تندفع لتحيط بالمشهد الصوري وتسوّره بدلالاتها وإيحاءاتها ورموزها، وتلتحم بالمنظومة الاسمية المجاورة ذات الإيقاع البصري المستفز «عدسة التصوير / العدسة / المصور / المصور / عدسة التصوير / شاشة التلفاز / العدسة / المصور / حدقة العين / شاشة التلفاز / العدسة / العدسة / شاشة التلفاز / برق وميض فسفوري خاطف / المصباح / شاشة التلفاز»، لتقود المشهد نحو إبراز الصورة البصرية العامة وتجلّي أدواتها وأفعالها أمام بصر المروي له المرتهن بمشهد الراوي.

تتمظهر شخصيات القصة تمظهراً ممَوسقاً في المشهد الايقاعي لحركة القص وتتشكل سردياً عبر المظاهر الاسمية الواردة فيها

وفي الوقت الذي ينتشر فيه صدى آلة الإيقاع البصري على معظم المساحة الموسيقية للقص ويتردد بعمق في أرجاء مشهدها، فإن الإيقاع السمعي ينحسر ويتضاءل صوريا ودلاليا وإيقاعيا وينكمش على نحو يعطله تقريبا، ويمكن استظهار حركات الإيقاع السمعي شبه المعطّل عبر ارتباط معظمها بالشخصية المقنعة التي تروي من الداخل على هذا النحو:

١. لم أسمع الانفجار.

٢. ثانية لم أسمع الانفجار.

٣. كان يتناهى إليّ عبر طبقات متدرجة من الهدوء إلى الصمت.

٤. صرخت فاطمة.

٥. لم أسمع شيئا.

٦. انفجار غير مسموع.

إن نفي السماع وتنامي الصوت المتدرج الصاعد نحو الصمت، والصرخة المطوقة، تذهب بقصدية واضحة نحو اختفاء الصوت وتلاشي الصورة السمعية وهي تؤدي ضرورة إلى حجب الإيقاع السمعي.

وإذا ما استعنا بالدلالة الإيقاعية لمفردتي عتبة العنوان المتعاطفتين لعرفنا أن دلالة «الخوذة» دلالة ذات إيقاع بصري ظاهر ومتكوّن، ودلالة «الزيتون «دلالة ذات إيقاع رمزي غير مرئي يفيد من المكونات البصرية والتشكيلية والسيميائية لـ «الغصن» وخضرة «الزيتون» وعمق دلالتها القرآنية وعطائها وحضورها في الذاكرة الإنسانية، على النحو الذي يعمق هيمنة الإيقاع البصري ويحيل موسيقى القص على موسيقى بصرية تستنفر كل أدوات البصر وإمكاناته وقواه لتلقي الإيقاع، في ظل عجز الإيقاع السمعي وانحساره وحجبه.

ولعلّ في تكرار صفة اللون «الأزرق» لموصوف متكرر هو «الجندي» الذي تحيل صورته في عتبة العنوان على «الخوذة» ما يشي بتعميق صورة الإيقاع البصري، فضلا عما يعكسه اللون «الأزرق» من دلالات سيميائية كثيفة تستثمر كل طاقات اللون وإيحاءاته ورموزه وطقسيته وفضائه الأسطوري.

تتمظهر شخصيات القصة تمظهرا مموسقا في المشهد الإيقاعي لحركة القص، وتتشكل سرديا عبر المظاهر الاسمية الآتية «جندي / المصور / طفلا / شاب / علي مروان / الجندي الأزرق / رديفه / فاطمة»، يحيط بها الراوي كلي العلم في المحيط الأوسع لفعاليات السرد ويوزّع عليها أدوارا درامية خاطفة تتقصّد عدم الاكتمال لتنتج إيقاعا ناقصا دائما.

وفي دائرة داخلية أصغر من المحيط الأوسع الخاضع لسيطرة السارد الموضوعي يبرز دور مؤثر وفعّال لسارد يبدو وكأنه الوجه الآخر للسارد الموضوعي، يمارس سلسلة أفعال تتنوع في إنتاجها الإيقاعي، ويمكن رصده بالشكل الآتي:

١. لكنني رأيت الطيور تفرّ مذعورة من برج الكنيسة.

٢. تذكرت «الجندي الأزرق» والغربان....

٣. ثمة صراخ مكتوم لم أسمعه.

٤. خلته يتناهى إليّ....

٥. رأيت المصور....

٦. ثانية لم أسمع الانفجار.

٧. أنا أتخيّل أوصافا..

٨ كان يتناهى إليّ.

٩. وأنا أقصّ أثر أبي تذكرت..

١٠. لم أسمع شيئا.

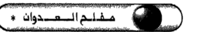
١١. رأيت الدخان يمشي..

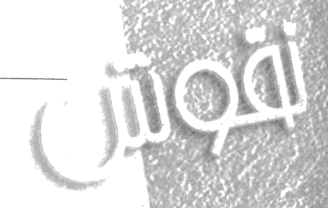
يتحدد الإيقاع البصري المباشر بالتكرار الثلاثي لفعل المشاهدة «رأيت / رأيت / رأيت»، ويتمحور الإيقاع السمعي المفقود بنفي فعل السماع وجزمه في التكرار الثلاثي للفعل المجزوم «لم أسمع / لم أسمع / لم أسمع»، ويبرز الإيقاع الذاكراتي بالفعل المكرر مرتين «تذكرت / تذكرت»، ويشعّ الإيقاع الحلمي بالفعلين المتحايثين «خلته / أتخيل»، وينفرد الفعل «أقصّ» بالإيقاع القصدي الأركيولوجي.

ولا يخفى ما لهذا التكرار بقيمه العددية المتنوعة «٣ / ٣ / ٢ / ٢ / ١ «من قابلية على إشاعة ترديد إيقاعي يتناغم مع قوة التدليل والتشكيل المرتبط بأفعاله المتشبعة بالإيقاع.

❖ كاتب من العراق

(❖❖) تطريسات، عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢.





من يعيد الآثار المسروقة؟!

هذا الإرث المهاجر الى أقاصي البلاد، هل سيبقى غريبا، مشتتا، وما من مطالب له؟

ترى أما آن الوقت كي نعيده الى حضن التراب الذي كان عليه منذ آلاف السنوات؟

هذه الصرخة أطلقها مناديا بضرورة جمع تلك القطع الأثرية، والنقوش، والتماثيل، والمسلات، والواجهات الحجرية التي تم نهبها ذات احتلال كان فيه الأردن واقعاً بين لهاث «الرجل المريض»، وسعار «الاستعمار الحديث»، الذي انعكس أثره السلبي، على المكان والإنسان، ثم تجاوزه ليطال التاريخ، والماضي، من خلال محاولة محوه وسرقة آثاره وتهريبه الى خارج البلاد.

ولعل هذه الملاحظة التي نسلط عليها الضوء في الأردن، تنطبق بشكل أو بآخر، على بقية الدول العربية، ولهذا فقد تأسست لها في بعض البلدان جمعيات، وكتبت عن هذه المسألة كثير من التحقيقات والمقالات، كما أن حكومات بعض الدول رفعت مطالبات رسمية، ودعاوى قانونية لاسترداد تلك الآثار في مرحلة زمنية سابقة.

أما والحال كذلك في الأردن أيضا، فإنه لا بد من تسمية شواهد حقيقية على تلك السرقات الأثرية، ولمن لا يعلم حجم تلك الآثار الأردنية المتواجدة في الخارج، فلا بد من إضاءة على بعضها والأماكن الموجودة فيه ، ومن أشهرها مسلة ميشع، التي تؤرخ لمرحلة مهمة من الدولة المؤابية في عام ٨٣٠ قبل الميلاد، خاصة حروب الملك ميشع وانتصاراته على ملوك إسرائيل، ويبلغ طول المسلة ٩٢سم، وعرضها ٥٧سم، وهي كتلة من البازلت الأسود وتحتوي على ٢٤ سطرا من الخط المؤابي القديم، وهذه المسلة موجودة الآن في متحف اللوفر الفرنسي في باريس.

أما الأثر الثاني فهي واجهة قصر المشتى، التي تعتبر من روائع فن العمارة الإسلامية، عرضها ٣٣مترا، وارتفاعها خمسة أمتار، نقلت من موطنها في الصحراء الأردنية، بعد أن قدمها السلطان العثماني «عبد الحميد الثاني» الى القيصر «فيلهام الثاني»، لتشكل نواة متحف برلين للفنون الإسلامية.

وهناك كذلك «مسلة شيحان» التي تعود الى العصر البرونزي المتأخر، وتصور إلهاً محارباً على الطراز المصري، وقد اكتشفت عام ١٨٥١م ، وأهديت من قبل الذي اكتشفها، آنذاك، الى متحف اللوفر الفرنسي، وهي معروضة حاليا في قسم الآثار الشرقية في المتحف.

ولعل القائمة تطول عند ذكر التماثيل ، والمنحوتات المتناثرة في متاحف العالم ومنها تمثال للإلهة النبطية (اللات)، وتمثال آخر للإله النبطي (قوس)، اكتشفا في معبد خربة التنور، وهما موجودان في متحف جامعة «بنسلفانيا» في الولايات المتحدة.

أما في متحف جامعة «يال» في أمريكا فتوجد لوحة فسيفسائية من جرش تعود إلى القرن الثاني الميلادي، في العصر الروماني، كما أن هناك لوحة فسيفسائية أخرى أخذت من جرش وهي معروضة، الآن، في متحف برلين في ألمانيا.

ولكن المجموعة الأثمن، والأخطر، موجودة في المتحف البريطاني، وهي ما يعرف بمجموعة تماثيل عين غزال الشهيرة، والتي تعود إلى العصر الحجري الحديث، أي الى حوالي (٦٥٠٠ ق.م).

إن هذا الإرث التاريخي الحضاري، يصادر أمام أعيننا، وهو بحاجة إلى حملة شعبية، ورسمية، للفت الأنظار إليه، ومن ثم تبني قضية قانونية للمطالبة به، واسترداده، ليعود إلى الأماكن التي سرق منها، كحق إنساني، وشرعي يجب أن لا يتم التسامح فيه، أو التنازل عنه، كما أن هناك قوائم بقطع أثرية أخرى لا بد من رصدها وتتبع أماكن وجودها لاستردادها، وإعادتها، ومن ثمة التوعية بها، ونشر القيمة الحضارية والتاريخية لها.

---

* كاتب أردني

mefleh_aladwan@yahoo.com

الجماليات المسرحية : بحث في المفهوم التطور التاريخي والتصور النظري

عبدالحق ميفراني *

كتاب «الجماليات المسرحية: التطور التاريخي والتصورات النظرية» للدكتور عبدالمجيد شكير تتمة منهجية لكتابه الأول الصادر عن الدار نفسها «منشورات دار الطليعة الجديدة بسوريا «الجماليات بحث في المفهوم ومقاربة للتمظهرات والتصورات» والذي ضم إضافة إلى فصل خاص بالتحديد المعجمي البابين التاليين الجمالي بين العلم والفلسفة. وتاريخ الجماليات والنظر الفلسفي الجمالي..

ولعل القاسم الجامع للكتابين معاً هو قدرتهما على تلمس موضوع الجماليات في سياقات معرفية تمكن القارئ من التعرف على ثقافة مسرحية عامة تضيء أهم الإشكالات المرتبطة بهذا الفن.

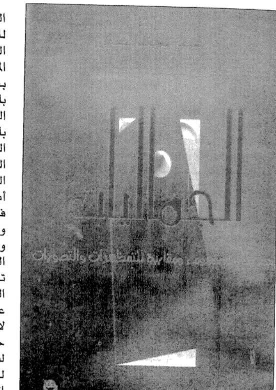
١- سؤال الجماليات: بحث في المفهوم:

في تقديمه لكتابه «الجماليات» يؤكد د.عبدالمجيد شكير أن مفهوم الجمالي Lesthétique بوصفه «مفهوما مركزيا» يطرح إشكالا على مستوى تحديد المفهوم اللهم تحديده في علاقته بمجال معين: الفلسفة أو العلم.. لكن الاسترجاع الإشكالي الذي يطرحه هذا المفهوم هو استباقه كممارسة متجليا في الفكر الإغريقي قبل أن يسمى مع ظهور اجتهادات الفيلسوف الألماني بومغارتن خصوصا كتابه (esthetica١٧٥٠») ترسخ هذا المفهوم كنسق ضمن إطار علمي فلسفي له نظامه وموضوعه ومنهجه ومفاهيمه.. ويقف د.عبدالمجيد شكير عند مصطلح الجمالي من الناحية المعجمية ليقترب من المعنى الاشتقاقي.وفيه يشير الباحث الى ما أورده ابن منظور الذي



يتكامل ويبرز الرؤية «العربية القديمة للجمال التي تقرنه بالحسن والبهاء وتربطه بالإبداع والابتكار. وتحدد تجلياته في المعاني والصور». وتظهر التعددية الواضحة في مفهوم الجمالي حين يلامس الباحث د.عبدالمجيد شكير تمظهرات هذا المفهوم في الاجتهادات الغربية والتي تتعدد في مستويات نجملها فيما يلي: الجمالية تعني ايتيمولوجيا القدرة على الإحساس، على المستوى المفاهيمي هي جزء من الفلسفة تهتم بدراسة طبيعة الفن، علاقاته بالطبيعة والدين والعلم والأخلاق والجمال.. هي لا تنفصل عن الميتافيزيقا.. هي معرفة منطقية بمضمونها وحدودها.. روبير يميز بين الجمالية كعلم يهتم بالجمال في الطبيعة والفن وبين اعتبارها صفة ملازمة للإحساس.. ويركز الباحث على تعريف تين Taine الذي يجعل الجمالي « مرادفا لتحديد طبيعة الفن وشروط وجوده، بل هو السبيل الى إقامة فلسفة للفنون الجميلة». في علاقة «الجمالي بالعلم والفلسفة» ينطلق د.عبدالمجيد شكير من تقاطع تصنيف الجمالي بين الفلسفة والعلوم إذ ثمة تقارب يلتقيان فيه في ارتباط الجمالية بالبحث الفلسفي وبالعلوم. لكنه يعود ليؤكد لنا أن هذا المفهوم يفرض «تصنيفا وسطا بين الفلسفة والعلم». فالجمالية تنتمي الى الفلسفة نظرا لأطروحتها الابستيمولوجية انطلاقا من الصرح المفاهيمي الذي تشيده. وهذا الانتماء وليد علاقة الابستيمولوجيا بالفلسفة. والجمالية تنتمي أيضا الى العلوم «من حيث كونها تسعى الى تأسيس علم الجمال» ما دام موضوعه يرتبط بالفن أو العمل الفني وفي هذا الإطار عمقت اجتهادات المفكرين الألمان والفرنسيين من ارتباط الجمالي بالعلم داخل بوابات فكرية تعبر من الاستطيقا الى التاريخ. لكن ما موضوع الجمالية؟؟

ينتقل الباحث عبدالمجيد شكير الى الإجابة عن هذا التساؤل ليقرنه بمقولة الجميل Le beau بما هو محمول PrédicatdMig الأشياء لكي تمنح نفسها للإدراك، ويربط موضوع الجمالية بالطبيعة ما دامت هي نظرية للفن ولا يسعفنا هذا التحديد القطعي على تلمس جوانب الجمالية في موضوعها وحقول انوجادها بحكم أن التحديد المفاهيمي كان أكثر التصاقا بمقولات قد تجد طبيعتها الخاصة



وزواياها المتعددة في التجلي والاشتغال. وبما أن الموضوع الجمالي لا يكون «محددا Déterminant ومحددا détermine إلا داخل سياقه التاريخي، فإن التفريعات التي جعلت الجمالية ترتبط بالنظرية المعيارية والوصفية تنفتح وفقها على الثقافي مكنتها كما يؤكد د.عبدالمجيد شكير من أن ترتبط بذات تاريخية حاملة لثقافة. وذات سيكولوجية.. ولعل هذا العمق هو ما يفسر رؤى الجمالي. إذ نتحدث عن جماليات لا عن الجمالي المفرد.

وحول «تاريخ الجماليات» يتتبع الباحث عبدالمجيد شكير عبر جرد تاريخي للجماليات مستويين اثنين. الأول يهتم بالتجليات الجمالية في مختلف العصور. ومستوى ثان يختص بالنظر الفلسفي الذي اختار الجماليات محورا له. المستوى الأول وقف خلاله الباحث على جماليات عصر ما قبل التاريخ والجماليات القديمة «المصرية والشرقية والإغريقية» والجماليات العربية الإسلامية. أما على المستوى الثاني فقد قدم الباحث أهم المحطات الجمالية من منظور فلسفي.

عموما تنزع الممارسة الجمالية لإنسان عصر ما قبل التاريخ نحو محاورة «الطبيعة والتفاعل معها» انطلاقا من حسي أحدهما مباشر يقوم على المطابقة والثاني رمزي قائم على نزعة «شكلية هندسية» ومع التحول انتقلت الممارسة للاستجابة لخصوصية الحياة الجديدة سواء الجماليات المصرية القديمة التي عرفت بسيرورة تدرجت عبر تأثرها بالنية الاجتماعية أو الجماليات الشرقية القديمة التي اتسمت بالتعدد والتنوع تعدد الحضارات التي عرفها الشرق القديم «الفن البابلي والآشوري.. فن الكريتي، الفن الهندي، الصيني والياباني» أما الجماليات الإغريقية فقد وسمها الباحث بالفرادة والدهشة نظرا لخصوصيتها وغنى أساليبها. عكس الجماليات العربية الإسلامية التي ظلت تعاني الحيف على مستوى البحث والتمحيص، جماليات عرفت تنوعا وحضورا تجريديا لافتا أهم صفة تلازمه هو حاجتها الدائمة للنقاء الروحي، لفلسفة الجمال أهمية قصوى لولوج مقولة النظر الفلسفي الجمالي، إذ شكل الجمال محورا أساسيا في النظر الفلسفي بل «تفكيرا مركزيا ضمن النسق الفلسفي العام» ويوضح جليا أن النظرية الجمالية لم تكن مفصولة عن النسق الفلسفي الذي يتبناه كل فيلسوف، وبعيدا عن الأطروحتين المتضاربتين في الحديث عن الفن والجمال في النظر الفلسفي العربي الإسلامي، فإن لاجتهادات الأفكار الصوفية دورا واضحا وتأثيرا مباشرا على الفلسفة الجمالية عند العرب، إذ يبدو النظر الفلسفي العربي الإسلامي، نظرا فلسفيا موحدا « ينطلق من فكرة ارتباط الجمال بالله، أما الجمال الأرضي فهو تجل من تجليات الجمال الإلهي»، وارتبط علم الجمال في عصر النهضة والعصر الحديث بكانط وهيغل الأول بفلسفته النقدية، والثاني ببنائه الجدلي، وقد قدما معا أرضية نقاش مستفيضة مكنت فلسفة الجمال والفن في القرن العشرين من الانتعاش لدرجة أننا أصبحنا نتحدث عن اتجاهات ميزت فلسفة الجمال خلال القرن العشرين يجملها الباحث في: الاتجاه الفلسفي والاتجاه الفني أو الأدبي والاتجاه التحليلي أو المنهجي والاتجاه التفسير الموضوعي.

ومع اقتياد الجماليات الى حقل الظاهراتية «الفينومينولوجيا» انفتحت الطريق أمام البحث الجمالي من الانتقال من النظر الفلسفي الى المستوى التحليلي ليبلغ مع نظرية التلقي أبعادا أخرى ستأخذ الجماليات الى حقول جديدة عمقت برؤاها النظرية مستويات المقاربة لمفهوم الجمالي..

٢- الجماليات: التطور والتصورات:

قدم الباحث عبد المجيد شكير مؤلفه كتاب «الجماليات المسرحية: التطور التاريخي والتصورات النظرية» الكتاب الذي يضم ثلاثة فصول/مباحث. الأول عن الجماليات المسرحية الغربية.والثاني يعرف بجماليات المسرح الشرقي القديم. والفصل الثالث خصه الباحث لجماليات المسرح العربي. فيما يشبه البوح، بالأسباب التي جعلته يفكر في اصدار كتاب حول الجماليات المسرحية. بوح يرتبط أساسا بوقائع ثلاث لكن ديدنها يمس الثقافة المسرحية العامة التي من شأنها تمكين القارئ العادي والمتتبع البسيط للفن المسرحي من خلق علاقة نظرية معه. وامتلاك معرفة عامة بمحطاته.وما عمق تفكير الباحث/المؤلف في هذه المسألة هو أن أناسا كثيرين لم يخوضوا في الأسئلة الكبرى للمسرح.من هنا صارت الرغبة الملحة في تقريب بعض الملامح العامة والنظريات الكبرى في المسرح بشكل عام. تتدرج من الحديث عن المسرح الغربي بمحطاته.القديمة والكلاسكية والحديثة الى المسرح الشرقي القديم بتنويعاته الهندية واليابانية والصينية.وصولا الى التنظيرات المسرحية العربية وما صاحبها من أسئلة التأصيل والهوية.

٢-١- الجماليات المسرحية:

إن الحديث عن الجماليات المسرحية،هو في جوهره حديث عن التعددية في إمكانات مقاربة الظاهرة المسرحية منذ جذورها حتى امتدادتها المتشعبة. وهذا التعدد هو مؤشر على عمق الظاهرة المسرحية.وتعدد مكوناتها النوعية والكمية. لذلك يصعب اعتماد مقياس لضبط سيرورة الجماليات المسرحية والتي تحتمل مفاهيم عدة يجملها الباحث من خلال مصدرين في:

. تعريف باتريس بافيس في معجم المسرح Dictionnaire du théâtre والذي يرى أن الجماليات المسرحية (أو الشعريةPoétique المسرحية) هي التي تصوغ قوانين تركيب واشتغال النص والعرض المسرحيين.وهي التي تدمج النسق المسرحي في مجموع واسع: النوع أو النظرية الأدبية.نظام الفنون الجميلة.المقولة الجمالية ونظرية الجمال.فلسفة المعرفة.إنها ملامسة داخلية

للظاهرة المسرحية من حيث مكوناتها.

. تعريف المعجم الموسوعي للمسرح du théâtre Dictionnaire encyclopédique الذي أنجزه مجموعة من الباحثين تحت إشراف ميشال كورفان. وفي مقالة لـ ج.شيري يقارب المفهوم مقاربة شمولية تنطلق من تحديد أولي للجمالية عموما حين ظهرت في ألمانيا(١٧٥٠) مع مؤلف بومجارتن من حيث كونها علما أو تفكيرا موضوعه الجمال والأعمال الفنية. ويسطر شيرر على مفهوم جماليات متعددة، ومجموعها سار في اتجاه حلم تحقيق علم مسرحي كوني.أو تاريخ كلي للمسرح.

المعجمان يقدمان تحديدين متقاربين للمفهوم الجمالي في معناه الواسع. وإذا كانت الجمالية كما يؤكد الباحث شكير عموما لا تحصل الا بصيغة الجمع.

٣-٢- الجماليات المسرحية الغربية:

تمتاز الجماليات المسرحية الغربية بالغنى والخصوبة.و جميعها تغوص في تاريخ لتبرز خاصيتها النوعية المتمثلة في الامتداد في القدم.والتحول والتنوع.و تؤرخ أيضا لسيرورة المسرح الغربي التي يمكن إجمالها في ثلاث محطات/جمالية أساسية:

- ❖ الجماليات المسرحية الغربية القديمة التي تبدأ منذ المسرح الإغريقي، وتشمل المسرح الروماني،ومسرح القرون الوسطى.
- ❖ الجماليات المسرحية الغربية النهضوية أو الكلاسيكية الجديدة بكل تفريعاتها والامتداد الناتج عنها.
- ❖ وأخيرا الجماليات المسرحية الغربية الحديثة أو المعاصرة التي تبدأ مع مطلع القرن العشرين حيث الثورة المسرحية الأكثر عنفا وتنوعا في الوقت نفسه. والتي أفرزت تجارب مسرحية خارج التصنيف.

إذن الجماليات المسرحية الغربية هي جمالية من نوع خاص .تمتد في التاريخ القديم كما أنها جمالية تم التقعيد لها بشكل مبكر وبمستوى معرفي متطور ويمكن الاشارة لنماذج من هذه الاجتهادات المعرفية وفق أهميتها في رصد عوالم هذه الجماليات الخصبة والغنية:

- مقاربة ماري كلود ايبير تناولت هذه الباحثة الفرنسية جمالية المسرح الغربي من زاوية المعمار المسرحي أو البناية المسرحية معتبرة أن الظاهرة المسرحية المركبة تقوم على ثالوث مهم: الكاتب والفنان والمعماري .
- مقاربة آلان كوبري من خلال كتابه المسرح وهو رؤية عامة وشمولية لجماليات المسرح الغربي تقوم على الثالوث التجنيسي للمسرحية: الكوميديا . والتراجيدية. والدراما .
- المشروع الضخم المشترك لكل من مونيك البوري وموني ومرين دورجمون وجاك شيرر من خلال مؤلفهم الجماعي «الجمالية المسرحية Esthétique théâtrale» وهو عبارة عن تجميع لنصوص من افلاطون الى بريخت مرورا بكل رموز المسرح الغربي على امتداد عصوره.
- مشروع جيل جيرار ورويال أولي وكلود ريكولت من خلال كتابهم «الكون المسرحي «L`univers du théâtre
- جون جاك روبين: مدخل الى النظريات المسرحية الكبرى Introduction aux grandes théories du théâtre.

بالعودة للجماليات المسرحية الغربية القديمة، ينطلق الباحث عبد المجيد شكير من طقوس الاحتفالات التي تقام لتمجيد ديو نيزوس حيث يغنى الديترامب على شرفه -نوع من الإنشاد الراقص- معلنا نشوء الظاهرة المسرحية الإغريقية، لكن مع الثالوث المتميز: أسخيلوس، سوفوكليس، يور بيديس، صارت التراجيديا النموذج المثالي للجماليات المسرحية الإغريقية والتي قعد لها أرسطو في «فن الشعر» هذا رغم الحضور الموازي لأشكال مسرحية أخرى كالملحمة والكوميديا .

وبالانتقال الى المسرح الروماني الذي ظهر كلحظة انتقال وعبور من التصور المقدس للخشبة عند الاغريق الى المسرح الدنيوي، مسرح القرون الوسطى ومسرح النهضة. وما عدا ذلك فإن المرحلة الرومانية شكلت بداية تقهقر الأوج المسرحي الإغريقي لتعلن مع سقوط الامبراطورية الرومانية إعلان اختفاء المسرح الروماني نهائيا من خريطة جماليات المسرح الغربي.

أما مسرح القرون الوسطى فقد استطاع تجديد حضوره المسرحي من خلال ثلاث مستويات:

١- المسرح الديني الطقوسي القائم على الحوار والإنشاد/الغناء، مستلهما موضوعاته من الإنجيل وأقاصيص القديسين والعذراء وقد شجعت الكنيسة في البداية الدراما الدينية واحتضنتها لكن بمجرد أن تسرب إليها اللهو والتسلية المبتذلة لجأت الى طرد المسرح من العبادات والقداس وبدأ المسرح يتجه الى فضاءات أخرى كالأسواق والساحات ثم بدأ يتقولب داخل شكل مبتذل تسوده السخرية والتسلية وكان ذلك إعلانا بميلاد المسرح الدنيوي.

٢- المسرح الدنيوي الذي تحرر من سلطة الدراما الدينية.

٣- المسرح الأخلاقي الذي استثبتت ملامحه الأولى مع بروز المسرحيات الفلكلورية أغلبها هزليات-secraf ومع بروزه في القرن ١٥، استلهم المسرح الأخلاقي على مستويين المضمون والشخصيات الديانة المسيحية والقيم السامية. وقد شكلت مسرحياته منعطفا مهما في سيرورة جماليات مسرح القرون الوسطى.

الجماليات المسرحية الغربية في عصر النهضة او الكلاسيكية الجديدة لم تحقق وجودها إلا ببعض خصائص الفن الكلاسيكي وعلى هذا الأساس فان جماليات المسرح عصر النهضة هي إعادة إنتاج لهذه الكلاسيكية لذلك اعتبرت كلاسيكية جديدة.. تمظهرت بوادرها الاولى من خلال المسرح الايطالي لتمتد الى المسرح الفرنسي والمسرح الانجليزي.

لقد كان المبدأ الأساس الذي قامت عليه الجمالية المسرحية الايطالية خلال عصر النهضة هو مبدأ الاحتمال vraisemblance، رفض اللامحتمل واللامعقول. ويضاف الى مبدأ الاحتمال تبني مبدأ الوحدات الثلاث: الزمان، المكان، والحدث. وتعتبر البناية المسرحية تحولا ميز الجمالية المسرحية «الايطالية» باعتماد الشكل المعماري المكعب، وساعد اكتشاف العمق كبعد ثالث « المنظور» على وضع تصورات سينوغرافية تخلق الايهام بالمكان الواقعي. وتنضاف ميزة نوعية اخرى تتمثل في ظهور جنسين من الفرجة المسرحية يتعلق الامر بميلاد الأوبرا وظهور كوميديا ديلارتي commedia dell`arte لتسمى الجمالية الايطالية نموذج الكلاسيكية الجديدة. أما المسرح الفرنسي الذي لم يكن سوى فرجات سطحية إما في شكل هزليات أو باليهات، فإنه عرف نقطة تحول سنة ١٦٣٠، إذ ستفرض جماليات الكلاسيكية الجديدة قواعدها وأشكالها مع ثالوث شهير: بيير كورنيه، وجان راسين في التراجيديا، وموليير في الكوميديا .

وتحت ظلال الإليزابيثية وتقاليدها، أنتج المسرح الانجليزي خصائصه الجمالية في عصر النهضة، الى أن أفرزت حركة مسرحية مع كتاب دراميين كتوماس كيد وكريستوفير مارلو اللذين زرعا في المسرح الانجليزي مسرحا ملحميا بإيقاع جامح، بلغ اوجه مع أعمال وليام شكسبير، التي تمتح حكاياتها من التاريخ والأسطورة، بإخراج لا يفرق بين التراجيديا والكوميديا .

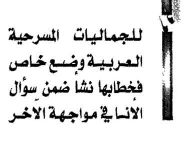
إن هذه الخصائص جميعها شكلت بوادر

الانفجار المسرحي الذي سيميز جماليات المسرح الغربي الحديث والذي خضع في سيرورة تشكله الى ميزة التحول والسيرورة وقد دشن هذه المرحلة الفريد جاري بمسرحية «أوبو ملكا» سنة ١٨٩٦، جاري الذي اعتبر المؤسس الحقيقي للجماليات المسرحية الغربية الحديثة. ويشير الباحث عبد المجيد شكير الى أن هذه الجماليات سرعان ما طبعها التعدد والتشظي لتصير تيارات متنوعة في أشكال تمسرحها وأساليبها. أفرزت قطبين جماليين «جماليات تجريبية وأخرى طليعية» تتوحدان في محاولة الانعتاق من رواسب المسرح التقليدي وخلق جماليات جديدة وانبثاقهما من عمق فكري وتصور فلسفي واديولوجي وضمن هدا التعدد في جماليات مسرحية تجريبية تبرز علامتان فاصلتان. انطوان ارطو بمشروعه المسرحي «مسرح القسوة» وبرتولد بريشت من خلال نظرية المسرح الملحمي القائمة على رفض الإيهام وتعويضه بمفهوم التغريب-distanciation وبخصوص الجماليات الطليعية فقد توحدت في ابراز عبثية التجربة الإنسانية وقد وجدت تجليها الأكبر في مسرح العبث.

٤-٢- جماليات المسرح الشرقي القديم:

يعتبره الباحث عبد المجيد شكير ثروة فكرية وممارسة فلسفية وطقوسية نوعية ومتميزة الشيء الذي جعله مجالا خصبا لانتعاش الانتروبولوجية المسرحية ومن وجوه خصوبته الطقوسية والروحانية في مجال جماليته المسرحية، فن الكاطاكالي الهندي، ومسرح النو والكابوكي اليابانيين، ثم أوبرا بكين الصينية. بالنسبة للكطاكالي-kathakali فهو فن كلاسيكي عريق ينحدر من ولاية كيرالا، يقوم على اعتبار المسرح هبة إلهية منبثقة عن الثالوث الهندوسي: البراهما الفيشي الشيفا ويعدّ بالتالي العرض «قرباناً بصرياً» إن فن الكطاكالي يقدم جمالية مسرحية منسجمة تقوم على مبدأ الشعائري الطقوسي بمادته النصية الأسطورية والتمثيل المؤسلب القائم على رموزية الجسد كذا التخييل الشعري.

أما مسرح النو والكابوكي اليابانيان فهما تجربتان مسرحيتان عريقتان - ظهر



النو-رخ في القرن ١٤ والكابوكينشز عنه - في القرن١٧ - واقترن مسرح النو بالممثل كان امي-نشر-شوه (١٣٣٣-١٣٨٤) وابنه bdhldzeami- ١٣٦٣-١٤٤٣ - ويرتبط هذا الفن بمرجع ديني شعائري فهو يقوم على أساس الموروث الشاماني جعلته مسرحا طقوسيا وحضور عروض النو هو نوع من التجربة السيكولوجية والعلاجية بالنسبة للفن الكابوكي فهو توليف فني للجوهري بالهامشي إضافة لكونه نمط تعبير فني حراً وشعبياً.. يستلهم طباع الممثلين الجوالين، وسمات الأشكال الموسيقية الشعبية الراقصة وقد ارتبط الكابوكي بالراهن متوجها أساسا الى عالم الأعمال المعاصر.

ومن تمظهرات جماليات المسرح الشرقي القديم هناك التجربة الصينية المتمثلة في أوبرا بكين الشكل الدرامي الأصيل والمميز باكتماله الفني والجمالي فهي تروم التعبير عن الروح الجوهرية للواقع بواسطة التعبير الرمزي الذي يعمل على أسلبة للواقع، وترميز لا يعبر إلا عن الجوهر الفعلي، موجه لإنتاج صور دقيقة في المخيلة.

٣- جماليات المسرح العربي:

للجماليات المسرحية العربية وضع خاص، فخطابها نشأ ضمن سؤال الأنا في مواجهة الأخر وفي هاجس البحث عن صيغة مسرحية تحمل الخصوصية العربية مما جعل جماليات المسرح العربي تخوض أسئلتها في ارتباط بمشكلة الهوية الحضارية وهو ما قاد الى خطاب التأصيل والتنظير الذي طبع السؤال المسرحي العربي لفترة طويلة وفي هذا الإطار ظهرت قوالب جمالية بمنزلة تنظيرات مسرحية من أهمها:

- دعوة يوسف إدريس الى مسرح السامر-١٩٦٤، دعوة نظرية مسرحية تنطلق من عمق التراث العربي أسماها «التمسرح» وتكمن خصوصيتها في أنها مسرح مفتوح يتطلب مشاركة الجميع لتأسيس عرض مسرحي يسمى «الفصولات» المضحكة، وجسدت هذه الدعوة فتح باب التنظير على مصراعيه لتأصيل المسرح في الثقافة العربية.
- دعوة توفيق الحكيم الى قالبه المسرحي-١٩٦٧ الذي يقترح إحداث شكل مسرحي عربي من خامات محلية الى جانب شكل أوروبي مستخدم أما عناصره الدرامية التي تجسده فقد حصرها في الحكواتي المقلداتي المداح.
- دعوة علي الراعي الى الارتجال من خلال كتابه «الكوميديا المرتجلة في مسرح المصري» ليقترح صيغة عربية تستفيد من المسرح المرتجل.
- دعوات أخرى ممثلة في مسرح التسييس عند سعد الله ونوس، المسرح التراثي لعز الدين المدني وتجربة الطيب الصديقي النازعة لمنحى تأسيسي في البحث عن شكل مسرحي عربي/مغربي متميز عبر استغلال المادة التاريخية واستنطاقها.

إن هذا الإبحار الذي اقترحه الباحث عبد المجيد شكير في الجماليات المسرحية يؤكد الوجه المتعدد. والتنوع في الأسئلة المركزية الخاصة بكل جمالية. كما يقدم تميز الجماليات الغربية بالتجدد والامتداد وطقوسية الجماليات الشرقية وشعائريتها. أما العربية فارتبطت بسؤال الهوية. لكن جميعها ارتبطت بصيغ التأثير والتأثر. لكن، يظل الأهم في البناء النظري للكتاب وفصوله البحثية هو قدرته على تملك لغة الاستقراء، الكفيلة بربط جسور ديداكتيكية قادرة ان تفتح عيون القارئ/الباحث على معالم جماليات المسرح والمسرح ديدن هذه الرؤية في التطور التاريخي والتصور النظري.

* كاتب من المغرب

هوامش:

١- الدكتور عبدالمجيد شكير: قاص ومسرحي-رئيس فرقة أبعاد المسرحية أنجز العديد من المسرحيات وشارك في العديد من التظاهرات المسرحية بالمغرب بتونس وكندا واسبانيا، صدر له:

- «ذبذبات الصوت الأزرق» التي توجت بجائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب «دورة ١٩٩٦. صنف القصة»

- ❖ «ذبذبات الصوت الأزرق» (قصص) سنة ١٩٩٧، بالمغرب. ❖«الجماليات: بحث في المفهوم، ومقاربة للتمظهرات والتصورات» سنة ٢٠٠٤ بسوريا. ❖«الجماليات المسرحية: التطور التاريخي والتصورات النظرية» سنة ٢٠٠٥ بسوريا.



ست البيت

لا تنكر وحيدة أنها أحبت حسان في يوم من الأيام، يوم بعيد جدا، أيام كان نحيفا كعود بوص، يسير في حواري وأزقة الطابية بجلبابه الهفهاف وقامته المديدة كالنخلة. كان يعمل لدى مقاول أنفار يدخل ورق الدشت الى شركة الورق، أو يرفع العجينة المتخلفة من الصناعة، لكن بعد وقت قصير اقتنع به المقاول وجعله يقوم بالأعمال الكتابية : كتابة أسماء الأنفار وحساباتهم. ثم السؤال عن الشيك في الإدارة..الخ. حينذاك رأته توحيدة، أعجبت به وابتسمت له. والدها يعمل شيخ خفراء في المصنع، تحت إمرته كل الخفراء. كما أن الباشا صاحب المصنع سمح له بإقامة بيت صغير في أرض مجاورة لمخزن الدشت لكي يكون قريبا من الدشت الذي يطمع الأهالي فيه ويتخذونه وقودا لأفرانهم، حيث إن المخازن خارج أسوار الشركة.

عارض شيخ الخفراء أول الأمر في أمر زواج حسان من ابنته توحيدة.فهو يعرفه منذ أن جاء الى أرض الطابية. كان خالي الوفاض بلا أب وأم أو عشيرة. كما أن شيخ الخفراء اكتسب مهابة بثقة الباشا به، فكيف يرضى بولد لا يعرف له أصلا أو فصلا ؟! لكن أم توحيدة ألحت، فابنتها ليست بالجميلة التي يأتيها الخطاب كل يوم، وحسان شكله جميل، تتمناه البنات هناك، يتحدثن عنه مع توحيدة، فتتمناه في نفسها ولا تقدر على البوح بذلك أمامهن.

ساق حسان عليه كل كبار المنطقة لكي يوافق على الزواج، لم يكن دافع حسان من ذلك هو الحب، إنما كان يطمع في أن يقترب من شيخ الخفراء القوي في الطابية؛ لتكون له مهابة ومكانة، خاصة داخل المصنع الذي سيطر شيخ الخفراء عليه بثقة صاحبه به، وتحقق له ذلك، فبعد زواجه من توحيدة بقليل؛ تحدث مع صهره شيخ الخفراء في أن يتحدث مع المسؤولين في الشركة ليكون هو مقاول الأنفار الذي يورد عمال دخول الدشت على الشركة، ورفع العجينة المتبقية من الصناعة. أصبح هو المقاول الذي يصدر الشيك باسمه، فيطويه ويضعه في محفظته ويخرجه في البنك ويعود محملا بالنقود ليحاسب عماله، ويشتري لبيته ما يشاء. وامتلأ جسد حسان، صار كالعملاق مع طوله الباسق، وتوحيدة مازالت تحبه، بل صارت تحبه أكثر، فالمال الكثير جعله يلبس المعاطف غالية الثمن، والعباءة السوداء التي طالما حلم بأن يرتديها، ويرش على جسده أغلى العطور، وتراه توحيدة هكذا فتحس بقيمته، وتساعده على أن يكون أكثر جمالا ومهابة.

ولدت له أولاده الثلاثة : إبراهيم وحسن وحسين، ثلاثة رجال يشدون أزره، وهو الذي جاء الى هنا وحده بدون شيء. لكن الحب في قلب توحيدة اهتز، تأثر من أفعاله التي لم تكن تظنه يفعلها يوما. الرجل أعمى المال عينيه، صار يسير في الزقاق ناظرا الى النسوة بدون حياء، جسد توحيدة ما عاد يكفيه وهو القوي كجبل. لقد جاء إليهم فردا، فصار الآن أعز منها، مات أبوها شيخ الخفراء، وأخذت الشركة بيته ليسكنه شيخ خفراء آخر ليحرس الدشت. وأصبح بيت حسان هو بيت توحيدة الوحيد. لو طردها لن تجد بيتا آخر تذهب إليه.

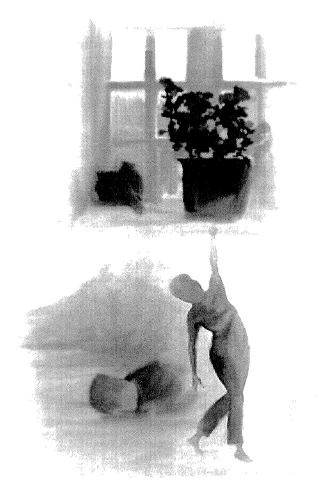
وكبر حسان، أعطاه الباشا كل شيء. فاشترى سيارة خصوصي، يركبها من أمام البيت حتى باب المصنع الذي لا يبعد عن البيت كثيرا. ويظل يسير بها في المساء ناظرا الى النسوة اللائي يتابعنه في حسرة وحسد. ويمر أمام مقاهي المنطقة، فيقود السيارة على مهل محييا في كبرياء.

الولد إبراهيم الكبير أصبح سند والده في عمله. ينام حسان حتى الظهر. والولد يقوم بكل شيء، حتى الشيك يأتي به إليه من حسابات الشركة. وحسان يركب سيارته ويذهب الى البنك ليصرفه.

توحيدة التي تزوجها لتكون له عزوة، يسبها الآن في كل مرة يراها فيها. يسخر من لون وجهها الأسود. ومن ملابسها التي تطبخ بها له، وتنظف بيته وأولاده. الحب في قلبها تقلقل، ليس هو حسان الذي أحبته. لقد صار الآن كتلة من اللحم، تتحرك بصعوبة، ورأسا كبيرا ممتلئا. عندما يمسك ذراعها؛ قبضة يده تدمي ذراعها النحيل، تكاد تكسر عظامها الضعيفة. الولد حسن الصغير يقول لها :

- والدي يتحدث مع النساء في المصنع، يمازحهن.

هي لا تهتم، فقد رأته يمازح الجارات، ويعرض عليهن خدماته، بل كان يسخر منها أمامهن ويدعوها بالسوداء، ويحدثها حسن قائلا في اهتمام شديد :





مصطفى نصر *

- أبي تشاركه النسوة في ركوب السيارات.

قالت أول الأمر إنها امرأة من المصنع أو الحي قابلته في طريقه، لكن الأخبار تأتي من كل مكان بأنه على علاقة بالبنت محاسن. محاسن جارتها التي تسكن البيت المقابل لبيتها، هي بيضاء، قامتها مديدة مثله، وشعرها مسترسل على ظهرها، كله أسود، لم يداخله البياض، ولا حتى بشعرة واحدة. أين توحيدة منها ؟! وقد نحلها حسان وأولاده حتى لم يبق منها شيء.

- الأمر لا يحتمل الانتظار يا إبراهيم -، أنت كبير وتعرف كل شيء. أبوك ما دام لاف على محاسن فسوف يتزوجها.

- وماذا أفعل يا أمي؟

- حدثه، هو يحبك، أنت ذراعه اليمني، سنده، من غيرك لا يستطيع أن يعمل.

- لكن........

- محاسن لو دخلت البيت ستخربه.

ويخرج الولد إبراهيم لمقابلة والده خارج البيت، لكن حسانا كان عنيدا:

- سأتزوجها يا إبراهيم ولن تفلح الاعيب أمك توحيدة.

لم يقل إبراهيم شيئا، ماذا سيقول؟ أبوه بالنسبة له مارد عملاق لا يستطيع أن يعارضه في شيء، فما بالك في موضوع شخصي مثل هذا!؟

اشترى حسان الهدايا ودخل البيت المواجه لبيته عيني عينك. أمام كل أهل الحارة، استقبلته أم محاسن:

- أهلا سيد المعلمين.

- ألم يحن الوقت بعد يا محاسن؟

- أؤمر يا معلم.

- خير البر عاجله يا محاسن.

- لكن أنت متزوج يا حسان.

- ولو.......

- لا، فشل زواجي الأول ولا أستطيع أن اغامر ثانية.

- لماذا؟

- لو دخلت بيتك، لن تنتهي المشاكل مع توحيدة. لقد فشل زواجي الأول بسبب حماتي، وهذه المرة.......

قاطعها حسان:

- بريك لا تكملي

- لو تريدني حقا، سأكون أنا ست البيت.

- موافق.

- كيف، وهي أم أبنائك الثلاثة الذين يعملون معك، ويعرفون أسرار عملك؟!

زفر:

- وماذا تريدين؟

- أن أكون سيدة البيت وحدي.

- ستكونين سيدته وحدك.

- لن يكون هذا، ما دامت على ذمتك.

- تقصدين أن أطلق توحيدة؟

- هذا ليس شأني.

قام الرجل حزينا، سار الى بيته، عندما قابل توحيدة لم يصرخ فيها كعادته، بل نظر إليها شاردا. أغلق باب حجرته خلفه، وخلع عباءته، رماها بعيدا ونام فوق فراشه بباقي ملابسه. أيطلق توحيدة بعد هذا العمر؟ وأولادها ماذا سيفعلون؟ كيف سيواجههم وهم سنده في عمله؟ لكن محاسن جميلة، بيضاء كالقشطة، وجسدها مربرب. آه، لقد ضاع عمره مع توحيدة وأبنائها، تحمل دمامتها وسواد بشرتها، فلماذا لا تعطيه هي وأولادها ما يريد؟

كان صعبا عليه أن يختار، لولا النوم جزاه الله كل خير لبقي هكذا حائرا حتى الصباح.

بدأ يومه التالي باردا كالثلج. يسير وسط عماله فلا يراهم ولا يرى أي شيء سوى جسد محاسن المترجرج وشعرها المسترسل اللامع. فليطلق توحيدة.

يوقظه الولد إبراهيم. يسأله عن أشياء في العمل، يشيح حسان بذراه قائلا:

- افعل ما تشاء.

وسار بعيدا، وهو عائد الى بيته، شاهد محاسن تنظر من الشرفة، أسرع الى بيته، قابلته توحيدة في قلق:

- ماذا حدث، ما الذي جعلك تعود هكذا؟

انتظرت منه ثورة عارمة لأنها تتدخل فيما لا يعنيها، لكنه لم يفعل هذا، بل أجلسها بجانبه وطلب منها أن تسمعه:

- أوامرك يا معلم.

- ماذا يحدث لو طلقتك

قامت فزعة:

- فأل الله ولا فألك.

- إنني أقول « لو » يا توحيدة.

- لا أريد هذه السيرة في أي وقت.

- أمرك.

فوجئت امرأة بتحوله. قالت لنفسها: « الرجل كبر ورينا هداه »

بعد أيام قلائل كان حسان قد اختار الاختيار الصعب: أن يطلق توحيدة ويحدث ما يحدث.

صرخت المرأة وبكت:

- تطلقني بعد كل هذا العمر؟

- يا توحيدة اهدئي، لن تخرجي من بيتي، ستعيشين مع أبنائك كما أنت.

- كيف يا رجل وأنت مطلقني؟!

- أنت أم أولادي. ستبقين في البيت، تأكلين وتشربين، فأنت ليس لك الآن سواي.

صرخت توحيدة، ولطمت خديها، فتركها قائلا:

- قلت لك وفكري في الأمر، سأطلقك لا محالة، بدلا من خروجك من البيت، ستكونين فيه مستتة مكرمة.

لم تجبه بشيء، ولم تبك، ولم تصرخ كما كانت تفعل، ظلت شاردة كأنها جنت.

ثار الولد إبراهيم بعد خروج والده، قال لأمه:

- لن يحدث هذا أبدا، لو فعلها سنترك البيت.

لكنها لم تجبه، ظلت شاردة، هادئة. وعندما جاء حسان قالت له:

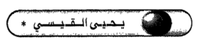
- موافقة على الطلاق يا حسان.

---

* كاتب من مصر

«الجنة الآن» لهاني أبو أسعد

فيلم فلسطيني يصل إلى العالمية



يبدو من العبث مناقشة فيلم مثير للجدل مثل « الجنة الآن » Paradise Now دون المرور قليلا على ظروف إنتاجه وما واجهه إلى الآن من ردود فعل هادئة متقبلة، أو عاصفة ناقدة على المستوى الفلسطيني المحلي والإسرائيلي المحتل والعالم أيضا، ما دام أن الفيلم استطاع عبر قدرات مخرجه الفنية وطاقمه المميز، وموضوعه المختلف اقتحام جوائز الأوسكار، والعرض في الصالات العالمية، وهذا أمر لم يسبق لفيلم فلسطيني وربما عربي من الوصول إليه منذ سنوات بعيدة رغم غزارة الانتاج، والتي غالبا ما تتورط في ضحالة المستوى.

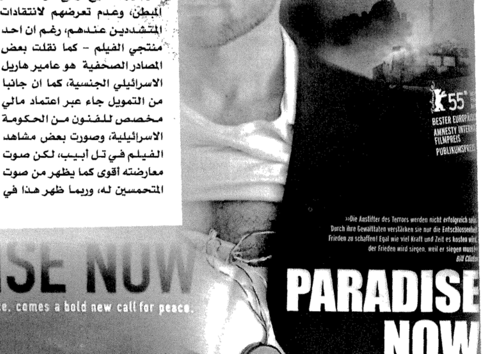
المخرج الفلسطيني هاني أبو أسعد ابن الناصرة أصلا، والهولندي الإقامة، وصاحب فيلمين سابقين متميزين من بينهما «عرس رنا » ٢٠٠٢، غامر في طرق موضوع ربما يكون من المحرمات عبر حديثه عن المقاومة بالقنابل البشرية أو ما يسمى عند البعض بالاستشهاديين، وعند البعض الآخر المعارض له بالانتحاريين، وقبل عرض الفيلم وبعده أيضا تعرض إلى الانتقاد والتشكيك في طروحاته، إضافة إلى التهديد المتواصل لطاقم العمل، وهذا ما أدى إلى ترك ستة من العاملين في الفيلم عملهم فيه نجاة مما قد يتعرضون إليه، وربما يبدو من المثير الإشارة إلى أن التهديدات والانتقادات جاءت من بعض الأطراف الفلسطينية والاسرائيلية على حد سواء، فكل منهما يخشى الإساءة إلى صورته وتشويهها أو التحريض على المزيد من القتل، وحتى بعد بدء عرض الفيلم تواصلت الانتقادات من بعض عناصر الجانبين، فيما رحب به الكثيرون أيضا، ولا سيما النقاد الأميركيون حتى وصل الأمر إلى ترشيحه لجائزة الأوسكار للدورة

Paradise Now

مضمونه الجدلي

الماضية لأفضل فيلم أجنبي، ولكنه لم ينل الجائزة التي ذهبت إلى فيلم «تسوتسي» الجنوب أفريقي الذي عرضت له في هذا المقام العدد الماضي، ولكن فيلم «الجنة الآن» فاز بجائزة الكرة الذهبية لاحسن فيلم اجنبي التي تمنحها رابطة الصحفيين الاجانب في هوليوود، ويكفي أن نتذكر ما قاله المخرج « أبو أسعد » في حفل توزيع الجائزة لنعرف مقاصده إذ اعتبر هذا الفوز اعترافاً بحق الفلسطينيين غير المشروط في الحرية والمساواة، كما دعا إلى قيام دولة فلسطينية.

الاسرائيليون من جهتهم لم يسمحوا للفيلم بالعرض في صالاتهم، وعزا بعض الموزعين الأمر لأسباب مالية ربحية إذ يخشون عدم الإقبال عليه، وهذا أمر غير صحيح، ونوع من الاعتذار المبطن، وعدم تعرضهم لانتقادات المتشددين عندهم، رغم ان احد منتجي الفيلم - كما نقلت بعض المصادر الصحفية هو عامير هاريل الاسرائيلي الجنسية، كما ان جانبا من التمويل جاء عبر اعتماد مالي مخصص للفنون من الحكومة الاسرائيلية، وصورت بعض مشاهد الفيلم في تل أبيب، لكن صوت معارضته أقوى كما يظهر من صوت المتحمسين له، وربما ظهر هذا في أن بعض الجماعات الإسرائيلية والأميركية قد حشدت نحو ٢٣ ألف توقيع لمنع فوز الفيلم بجائزة الأوسكار، كما ضغطوا باتجاه أن لا يمثل الفيلم « فلسطين » بل السلطة الفلسطينية على اعتبار أنه لا توجد دولة اسمها « فلسطين » حسب ما يطالبون أو يعتقدون، وفي واحدة من التجمعات المناهضة للفيلم وقف أحد الإسرائيليين الذين فقدوا بعض أقربائهم في العمليات الاستشهادية يقول «ما يصفونه بالجنة الان نصفه نحن بجهنم الان



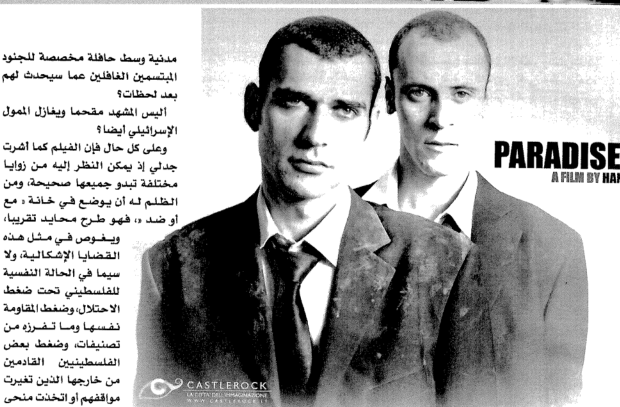


وكل يوم».

حكاية الفيلم وعناصره الفنية

من الواضح أن الفيلم في طاقمه الفني وعناصر إنتاجه - ولنقل مجازفته وتوجهاته، ليس فلسطينيا خالصا، إذ هو خلطة من المولين، والعاملين فيه من كاتب السيناريو، والتصوير، رغم أنه صور في أرض فلسطينية محتلة، وتناول قضايا ملحة، وأساسية من معاناة الفلسطينيين، ولكن بصورة تبدو كما أشرت جدلية، ليس من الحكمة، اطلاق تصنيف مستعجل عليه، مع أو ضد، فهو كما يظهر من القراءة الأولى له، لا يبغي أن ينحاز إلى طرف دون الآخر، بل إلى مناقشة مسألة العمليات الاستشهادية، وأسبابها، ودوافع من يقوم بها، وقد اختار لذلك عنصرين من الممثلين هما قيس الناشف في دور « سعيد »، وعلي سليمان في دور « خالد » وهما يعملان أساسا في كراج لتصليح السيارات على مشارف نابلس، وتجمعهما الصداقة أيضا، ونتعرف إلى شخصية نسائية هي « سهى » التي قامت بدورها الممثلة المغربية لبنى الزبال، والتي تظهر كابنة لمناضل فلسطيني شهيد هو «أبو عزام» ولكنها بالطبع لم تعد تملك من أبيها غير اسمه، فقد تغيرت أفكارها تماما، من طول العيش خارج البلاد، وربما من أسباب أخرى، وعلى كل حال فإن المخرج لم يكن موفقا باختيار هذه الشخصية، وأيضا بمن قامت بدورها، إذ بدا واضحا أنها لا تتقن اللهجة الفلسطينية، وتتلكأ بين الفرنسية والمغربية، كما أن موقفها الداعي لترك الحرب، والمقاومة بالطرق السلمية، والدفاع عن حقوق الإنسان بدا منسجما تماما مع





ما يريده الممول الإسرائيلي للفيلم، على أنه كان بإمكان المخرج أن يجد بسهولة ممثلة فلسطينية تقوم بهذا الدور بكل اقتدار، إلا إذا سلمنا أنه كان من الصعب أن يجد ممثلة تقبل بقبلة شبه أخوية يتيمة في مشهد مرتبك.

سعيد وخالد وصلا مرحلة من الاحباط واللا أمل بعد خلافهما مع صاحب العمل، وليس هذا الأمر هو الذي قادهما إلى أن يجندا نفسيهما لصالح « كتائب التحرير والمقاومة » ليقوما بعملية لتفجير نفسيهما، بل عوامل متعددة، لكنها لم تكن مقنعة تماما للمشاهد، فسعيد مثلا ابن لعميل أو متعاون مع الاحتلال تمت تصفيته، وهو يعاني من ماضي والده، وسمعته التي تطارده ليل نهار، وخالد يعترف بأنه لا توجد وسيلة أخرى أو خيار غير تفجير جسده وقتل المحتلين في عقر دارهم، أما جمال « الممثل عامر هليل » فهو العقل المدبر للعملية وأحد قادة المقاومة السرية التي تقنع خالد وسعيد بالذهاب إلى الجنة، رغم أن الخطاب الديني كان ضعيفا في الفيلم، فمن الواضح أن المخرج لم يرد أن يشير إلى جهة محددة من عناصر المقاومة التي تنظم العمليات الاستشهادية، حتى لا يقع تحت المسؤولية واللوم، ويجتهد المخرج أيضا في وصف اللحظات والمخططات التي تسبق التحضير للعمليات، وكيف يتم تجهيز الشابين بالمتفجرات، وارسالهما إلى تل أبيب من أجل القيام بالعملية، وبالطبع فإن سرد الأحداث هنا، قد يفسد متعة المشاهدة، ولهذا أود الإشارة إلى عنصر التردد الذي صاحب المنفذين، بحيث بدوا لنا غير مقتنعين، وأنهما واقعان تحت تأثيرات أخرى، أي أن العقيدة القتالية كانت ضعيفة، وهذا أمر مناف للواقع، فمن يذهب لتفجير نفسه، لا بد أن يكون قد وصل مرحلة اللاعودة، والاقتناع التام، أما مسألة انتظار ملكين من ملائكة الله لهما فور تفجير نفسيهما، فقد بدا مشهد جمال وهو يشرح لهما هذا الأمر ضعيفا ومثيرا للاستهجان، أما مشهد ذهاب سعيد وخالد إلى تل أبيب بسيارة أحد الأجانب فقد بدا أيضا غير مقنع، والمشهد الخاص بتفجير سعيد لنفسه في حافلة مملوءة بالمجندين والمجندات الإسرائيليين فقد بدا أيضا غريبا، فماذا يفعل فلسطيني ببدلة سوداء مدنية وسط حافلة مخصصة للجنود المبتسمين الغافلين عما سيحدث لهم بعد لحظات؟

أليس المشهد مقحما ويغازل الممول الإسرائيلي أيضا؟

وعلى كل حال فإن الفيلم كما أشرت جدلي إذ يمكن النظر إليه من زوايا مختلفة تبدو جميعها صحيحة، ومن الظلم له أن يوضع في خانة « مع أو ضد »، فهو طرح محايد تقريبا، ويغوص في مثل هذه القضايا الإشكالية، ولا سيما في الحالة النفسية للفلسطيني تحت ضغط الاحتلال، وضغط المقاومة نفسها وما تفرزه من تصنيفات، وضغط بعض الفلسطينيين القادمين من خارجها الذين تغيرت مواقفهم أو اتخذت منحى مغايرا للكثيرين، وهنا فإن سهى تمثل هذا الاتجاه، فيما يمثل جمال، وقائده أبو كارم «الممثل أشرف برهوم» اتجاها مضادا.

بقي أن أشير إلى أن الفيلم تميز باخراجه، إذ اختار ابو أسعد لقطاته بعناية، ولا سيما الطويلة والمتوسطة منها، واشتغل بشكل احترافي على الجانب السيكولوجي للممثلين بحيث أخرج قدراتهم الكامنة، وأفضل ما لديهم، وبقدر ما بدا الفيلم فقيرا من ناحية الانتاج أو متواضعا فقد بدا غنيا بأحداثه، والخلفية الحقيقية أرض الواقع التي تجري عليها الأحداث، وأداء عناصره الأخرى.

لقد استطاع فيلم « الجنة الآن » بعيدا عن كل ما أشرت إليه من ملاحظات أن يضع السينما الفلسطينية، رغم عناصر المساعدة الأجنبية الأخرى، في موقع متقدم منافس عالميا، وهذا ما يفتح المجال لأفلام أخرى في قادم الأيام، لعل وعسى تصاب الأفلام العربية الأخرى بهذه العدوى المحببة.

---

* كاتب اردني

yahqaissi@gmail.com



■ إعداد:
د. أحمد النعيمي

«تجليات التجربة»

للدكتور «محمد القواسمة»

عن مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع في عمان، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «تجليات التجربة: أبحاث وقراءات في الأدب والنقد» لمؤلفه الدكتور محمد عبد الله القواسمة.

يقع الكتاب في (١٢٤) صفحة، ويضم قسمين: القسم الأول للأبحاث، والثاني للقراءات النقدية. أما الأبحاث التي وردت في القسم الأول فهي: المروي لهم في قصة حب مجوسية لعبد الرحمن منيف، ثم الاختزال والانعزال في رواية زيتون الشوارع لإبراهيم نصر الله، ثم تقاطع الخطابات في رواية الحديقة السرية لمحمد القيسي، ثم المكان في ذاكرة عرار الشعرية، ثم أحمد المصلح ناقداً.

وقد جاءت القراءات النقدية لتقف على جملة من الأفكار والطروحات والقضايا، والكتب النقدية والإبداعية، والعناوين التي وقفت هذه القراءات عليها هي: هاشم غرايبة وتجربة الخزان، ذكريات رسمي أبي علي عن عمان، مشاهدات سردية في كتاب رائحة التمر حنة لرشاد أبي شاور، سيرة الناقد السينمائي حسان أبي غنيمة أيام صباه، رسائل نازك الملائكة إلى عيسى الناعوري.

كما وقفت هذه القراءات النقدية عند كتاب ذاكرة الواقع وفضاء المتخيل الأدبي، وتناولت رؤية نقدية لأعمال نجيب محفوظ، أما العنوان الأخير في هذه القراءات فكان: تهافت النقد في كتاب نقاد الأدب في الأردن وفلسطين.

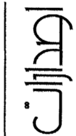
في البحث الأول من هذا الكتاب يشير المؤلف إلى أن قصة حب مجوسية هي الرواية الثانية للروائي عبد الرحمن منيف، وقد صدرت في طبعتها الأولى عن دار العودة في بيروت عام ١٩٧٤، وهي أصغر روايات منيف مساحة، إذ تقع في مائة وثمان وثلاثين صفحة من القطع المتوسط، كما أنها الرواية الوحيدة التي تمردت على الموضوع الذي سيطر على أعمال منيف الروائية، وهو موضوع التغير في المجتمع العربي، وبخاصة من الناحية السياسية، فقد تناولت الرواية موضوعاً إنسانياً يتركز حول علاقة تقترب من المحرمات بين رجل وامرأة.

وعندما يتناول الدكتور القواسمة رواية زيتون الشوارع لإبراهيم نصر الله بالبحث والدراسة، فإنه لا يرى في هذه الرواية «غير حرص على التكنيك، وتعمّد الشعر بمعزل عن العناصر الروائية» وزيتون الشوارع كما يرى القواسمة رواية «تمسخ قضية إنسانية عظيمة، في حكاية سقيمة، ولا تحافظ على الانتظام في تركيبها وبنيتها، وتكثر فيها العوامل المشوشة على المستويات النفسية للشخوص ووجهات نظرهم، فضلاً عن المستويات اللغوية».

وفي تناوله لرواية الحديقة السرية لمحمد القيسي يذهب القواسمة إلى أن عالم هذه الرواية يقوم على علاقة غرامية بين رجل وامرأة، وفي هذا العالم تتزاحم الأماكن، وتتعدد اللقاءات العشقية، وتتوزع على مطارات العالم وعواصمه. إنها علاقة تأبى أن تستقر طويلاً في مكان ما، فهنالك الأماكن: بغداد، عمان، الرصيفة، لندن، واشنطن، الدار البيضاء، أديس أبابا... إلخ.

وعند حديثه عن «المكان في ذاكرة عرار الشعرية» فإن القواسمة يخلص إلى أن المكان العراري لم يكن منفصلاً عن الزمن الذي عاش فيه عرار في منتصف القرن العشرين، كما لم يكن منفصلاً عن الزمن الماضي الذي عاش فيه أجدادنا العرب شعراء وحكاما، وكذلك عن الزمن الإنساني بشكل عام، وقد تجلى ذلك بتلك الوقفات الإنسانية على الأطلال، والدفاع عن الحرية والعدل. لقد جاء المكان العراري مرتبطاً بالتاريخ، لهذا يسهل القول: إن عراراً كان وفياً للتاريخ من خلال إعلائه الجغرافيا، فجاء شعره ذا نزعة إنسانية تمجد الإنسان وتكره الظلم في كل مكان.

وبطبيعة الحال يوجد في هذا الكتاب أبحاث وقراءات أخرى تستحق النظر ومعاودة القراءة، لذلك فإن جملة القول: إن كتاب «تجليات التجربة: أبحاث وقراءات في الأدب والفن» لمؤلفه الدكتور محمد القواسمة يقف على تجارب إبداعية ونقدية مهمة لها صداها في الأدب والإبداع والثقافة العربية.



«ذاكرة الينابيع»

لـ«عزيزة علي»

بدعم من وزارة الثقافة، وعن دار الشروق للنشر والتوزيع، ضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «ذاكرة الينابيع، حوارات في الثقافة والأدب» لعزيزة علي.

يقع الكتاب في «٢٧٨» صفحة، ويضم مقدمتين: الأولى للمؤلفة نفسها، والمقدمة الثانية كتبها الدكتور يوسف بكار، أستاذ النقد الأدبي بجامعة اليرموك. كما يضم الكتاب ثمانية عشر حواراً أجرتها الباحثة مع أكاديميين، ومثقفين، ومبدعين، هم: د. إبراهيم السعافين، د. إحسان عباس، جمال ناجي، حزامة حبايب، خليل السواحري، د. رفقة دودين، د. رزان إبراهيم، سامية عطعوط، سعود قبيلات، د. شكري الماضي، طاهر العدوان، فخري قعوار، فيصل حوراني، ليلى الأطرش، محمود شقير، مي صايغ، يوسف ضمرة، ويحيى يخلف.

وإذا كان من المستحسن أن نترك صاحبة الحوارات، تتحدث عن الجهد الذي بذلته في إجراء هذه الحوارات، فإن مثل هذا الأمر نجده في المقدمة التي تصدرت الكتاب.

تقول صاحبة هذا الكتاب: يعتبر هذا الكتاب وثيقة أدبية تهم كل متخصص في المجال الأدبي والإبداعي، فهو حصيلة سلسلة من الحوارات المختارة التي أجريتها خلال الفترة الممتدة بين الأعوام ١٩٩٧ و٢٠٠٥ مع كوكبة من المبدعين والمبدعات في الأردن وفلسطين.



وتقول: لقد أخذت في هذه الحوارات وقتاً ليس بقليل من البحث الحثيث، والاطلاع على ما أنجزه هؤلاء المحاورون، من كتاب القصة القصيرة، والرواية، والنقد، والسيرة الذاتية قبل الالتقاء بهم، حتى يكون الحوار مع واحدهم شاملاً ومن داخل النص. وتضيف: هؤلاء المبدعون والمبدعات ينتمون إلى أجيال مختلفة، وهو ما أدى إلى تباين في تجاربهم، وفي طريقة تعبيرهم عن هذه التجارب، وفي هذه الحوارات حاولت فتح باب التساؤلات حول قضايا ثقافية ونقدية وأدبية متداولة في راهننا الثقافي العربي، مثل صلاحية المدارس النقدية العالمية كالبنيوية والتفكيكية وكيفية تطبيقها على النصوص الأدبية، ومدى إمكانية إيجاد نظرية أدبية عربية مستقلة عن النظرية الغربية، وكما تطرقت إلى الحداثة ودورها في النص، وطرحت تساؤلات حول المصطلحات الرائجة مثل «الأدب النسوي». فقد تطرقت أيضاً إلى السجال الدائر حول جنسوية الأدب وتجنيسه، ولم يغب عن البال دور النقد الأكاديمي في الحركة النقدية المحلية والعربية.

أما الدكتور يوسف بكار فقد ذهب إلى أن هذا الكتاب مهم ومفيد من ناحيتين: الأولى أنه ينم من خلال أسئلة صاحبته عن محاورة واعية للأجناس الإبداعية المختلفة وامتداداتها وتطوراتها، لا عند من حاورتهم حسب، وإنما على امتداد الوطن العربي وخارجه كذلك. ناهيك عن معرفتها الدقيقة بأعمال المحاورين الإبداعية وقراءتها العميقة لها، وبمجالات نشاطاتهم ووظائفهم المختلفة واهتماماتهم الفكرية. والثانية أنه يكشف عن آراء ومفاهيم نقدية للمبدعين النقاد، قد يكون بعضها جدلياً، وعن مدى اطلاعهم وتطورهم ونضجهم، ويزيح اللثام عن جوانب من الحيوات الفنية لكتاب القصة والرواية، من حيث النشأة والتجريب والتطور.

ويضيف بكار: لقد أحسنت عزيزة علي صنعاً بأن جمعت شتات هذه الحوارات في هذا الكتاب القيم، الذي يلقي ضوءاً آخر على جوانب من الإبداع الأدبي والنقدي في الأردن وفلسطين.

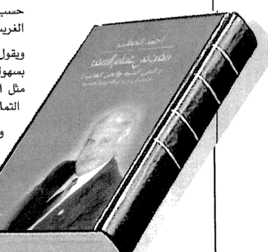
ومن الجدير بالذكر أن الغلاف الخلفي للكتاب قد حمل كلمة للدكتور صالح أبو اصبع أشار فيها إلى أن الحديث الصحفي واحد من فنون الكتابة التي لا تستغني عنها جريدة أو مجلة، وإلى أن هذه الحوارات تقدم فرصة لإطلالة القارئ على رؤية الكاتب الداخلية لقضايا قد لا يُعبّر عنها في كتاباته، فهي حوارات جادة تشكل جزءاً من ذاكرتنا الثقافية.

«مفرد في غمام السفر»

لـ«أحمد الخطيب»

ضمن منشورات عام ٢٠٠٦ صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «مفرد في غمام السفر: النص الشبيه والنص الغائب.. قراءات في تجربة عبد الله رضوان الشعرية» لمؤلفه أحمد الخطيب.

يقع الكتاب في (١٨٥) صفحة، ويضم عدداً من العناوين التي تناولت بالبحث والدراسة والتحليل كثيراً من المجموعات الشعرية الخاصة بعبد الله رضوان، والتي تمثل بمجموعها مسيرته الشعرية.



ويذهب المؤلف في مقدمة هذا الكتاب إلى أنّ هذه القراءات لا تدعي بأنها تستند إلى منهجية نقدية محددة، وإنما تحاول المنطقة الوسطى للشعر، واستنطاق النص من حيث هو إشارة وجود لما هو متخيل وموجود.

وبالانتقال إلى القراءات النقدية التي وردت في هذا الكتاب، فإن الخطيب يذهب إلى أن النص الشعري يستند «على فعالية المفردة، من حيث هو فعل مواز لكلّ إنشاءات الكلام، منذ أن تتضاف المفردة في حركاتها وسكناتها إلى جاراتها، في محاولة للتشكيل طيف متخيل يتواءم مع ما يختفي وراء الذات».

ويضيف المؤلف قائلاً: «إن ماهية الكشف الشعري تتمثل عند عبد الله رضوان في خلق اتجاهات جديدة لحركة المفردة، فهو يذكّرها ويؤنثها حسب مقتضى الحال، ومردّ ذلك كله إلى إحساسه العميق بالتمازج الغريب بين المفردات كأداة توصيل!!

ويقول: «هكذا يرصد عبد الله رضوان قلق المفردة التي لا تستسلم بسهولة إلا لمن عَبَرَ أوجاعها وانشاءاتها وتعرجاتها وانقباضها وبسطها، مثل الصوفي الذي يرقى في خلواته إلى لحظة الكشف أو لحظة التماهي».

وفي حديثه عن ديوان «شهقة الطين» يذهب المؤلف إلى أن قصائد «شهقة الطين» يتحدث عن عوالم شعرية محمولة على التناص، والرغبة في استقصاء المشهد المبطون في تقلبات الزمن.

ويذهب المؤلف إلى أن قصائد «شهقة الطين» تتسم بالعصف بالمكان والذاكرة: المكان بمفرداته الكامنة والمتأصلة بفضاءات النص المختلفة، والذاكرة المحمولة على أجنحته.

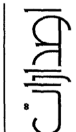
وعند حديثه عن ديوان«كتاب الرماد»، يذهب المؤلف إلى أن الشاعر يتجرد من الأنا، ويكتفي بتصوير حالات العشق المبطون في الذاكرة لجهة اتصالها بالتضحيات، ما يعزز قدرة النص على توثيق التاريخ الجديد الذي تكتبه الأنا الجمعية.

وحين يقف مؤلف هذاالكتاب على ديوان «عروس الشمال»، فإنه يقول: إذا كانت الأصوات الشعرية تستند إلى البنية الإيقاعية، فإنها تستند في ديوان «عروس الشمال» إلى حالة الانفتاح اللغوي.

ويضيف: تشتغل قصائد الديوان على الصوت، صوت الحلم الأول القابل للتأويل.

ويومئ المؤلف في في آخر كتابه بأن قراءاته لأعمال عبد الله رضوان الشعرية لم تكن سوى رؤى ذاتية وتأملات خاصة، لذلك يقول: بعيداً عن الذهنية المسبقة في التعامل مع النصوص، وجدت نفسي محاطة بعائلة النص الشعري الذي عايشته في منامه وحلمه،وصحوته.. وبدا لي من خلال هذه المعايشة، أو الضيافة إمكانية أن أمارس معه كل طقوس القوة والضعف، وطقوس الفرح والحزن، وطقوس الغياب والحضور، وطقوس الحياة والموت.

ويضيف بأنه لم يستند في كتابه هذا على مرجع ما، ولم يعتمد على مقاربة نصوص عبد الله رضوان الشعرية مع نصوص لشعراء آخرين، وذلك لثقته بأن تجربة رضوان الشعرية قد أوفت بالغرض المنشود، وأتاحت له هذه الفرصة!؟



«كسقوط تفاحة»

لـ«أحمد شمام»

عن دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع في دمشق صدر ديوان جديد بعنوان «كسقوط تفاحة» للشاعر «أحمد شمام».

يقع الديوان في (١١٠) صفحات، ويضم مجموعة من القصائد، مثل: بطاقات غير صالحة، هزائم، هوامش لغة مهزومة، يحدث الآن، حديث الغائب، قراءة في دفتر الشمس. وغيرها.

والشاعر في هذا الديوان لا يبتعد عن قضاياه العربية، فهو يحاول أن يرى بعين المبدع أسباب التيه والضعف والضياع التي باتت تعتري أمته، لذلك نجده يتألم على حال الأمة، ويبكي ما وصلت إليه، وهو بهذا المعنى لا ينظر لل(أنا) إلا بعين ال(نحن). ولا يبصر الكرامة الفردية الا من خلال الجمعية:

«لنا .. ما يقول الورد للكأس

لنا الحياة على أرضنا

أو موت على الأنقاض

لنا ما لم يدركه المترفون من معنى التراب

لنا قبر أو عش نملة على من قصور الكذبة الكبرى

عرب ولا خجل

لنا ما لثغت به روما بعد الحريق» ص٤١.

والشاعر إذ يعود إلى التاريخ، فإنه يحرص على أن ما في الحاضر من شبه بالتاريخ، فإنه يحرص على أن يرى ما في الحاضر من شبه بالتاريخ وما بالتاريخ من شبه بالحاضر، وهو بهذا التنقل ما بين الماضي والحاضر يحاول أن يبعث برسالتين، الأولى: أن الأسباب التي أضعفت الأمة في الماضي تعود إلى الواجهة من جديد بصورة قريبة من صورتها البعيدة وإن اختلف الزمان. والثانية: التذكير بأن الأمة يمكن أن تتجاوز لحظات ضعفها الراهنة، كما حدث وأن تغلبت على كثير من أسباب ضعفها في الماضي.

لذلك نجد الشاعر، ومن خلال قصيدته التي حملت عنوان «كتابة بالأبيض» يحاول أن يوضح التوجهات الفكرية والرؤيوية لأشعاره:

«هي ليست قصيدة

بل خروج على النص

أو همزة الوصل بين ما كان وما يكون

هي الهمس في أذن الفضيحة

مثل قلم في يد الأخرس

أو جرس في عنق الراعي

بينما العالم

قطيع أطرش» ص٤٧

هكذا يعلن الشاعر التزامه تجاه قضاياه، ويدفع بأن تكون القصيدة وسيلة من وسائل الاحتجاج على الضعف والخوف، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يعي ضرورة التقيد بشروط الفن الشعري، من حيث إيقاعاته وصوره الفنية المبتكرة.

«فلنحيا إذن

تحت كل شمس

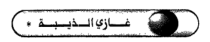
ليسّاقط رطب الوقت

ضوءاً على خيال

يرف كشاهدة على الرفات» ص١٠٥

والشاعر إذ يتحدث عن المدينة العربية فإنه يتحدث عنها كجرس يرن في أذن القطيع.





منطقة ملغومة

في مبادرة تبدو لافتة للانتباه، اطلق احد مذيعي القنوات الفضائية تعبيرا شديد الالتباس على (فنانة) استعراضية شهيرة في العالم العربي، واعتبرها فنانة شعبية كبيرة، منطلقا في مبادرته هذه من الحظوة الجماهيرية التي نالتها فنانتنا تلك، واعتبر ان ما تنتجه من (فن)، يشكل في حد ذاته نقلة كبيرة في واقع الفن الاستعراضي العربي.

ولمن لا يعرفون معنى الاستعراض في الفن عربيا، يمكن توضيح هذه البلاغة الجديدة، والقول انه نوع من تورية، تتخفى وراءها الوان من تدجين جسد المرأة . والرجل احيانا، لتظهر المرأة / الفنانة في هذا السياق، متناسبة مع الوضع القانوني الجنائي الذي يتيح لها الكشف عن بعض مناطق جسدها امام الجمهور، او يمنحها سانحة الحركة بحرية جسدية محددة، تتيح لها تقديم هذا الجسد، في سياق مثير.

ولان التعامل مع الجسد في جغرافيا تنتسب في منطقها الثقافي الى قوانين اجتماعية وتشريعات دينية صارمة، لا تبيح المحظورات في التعاطي مع الجسد، وتعتبر الكشف عن اجزاء منه عند المرأة والرجل حراما، فقد تم الاحتيال على هذه المنطقة الملغومة، بوسائل، تذكرنا بمنطق الاحتيال الذي يسود المجتمعات المضطهدة، في تعاطيها مع مضطهديها.

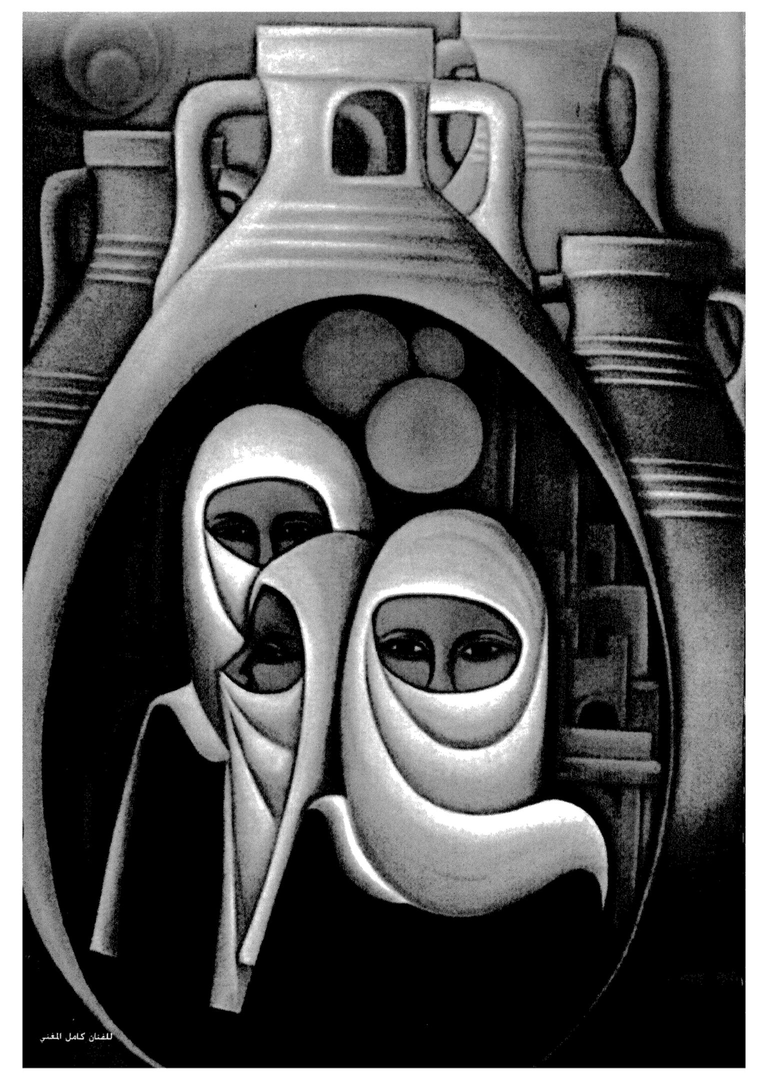
والفنانة التي اكتسبت صفة الفنانة الشعبية بمبادرة المذيع الفضائي، حققت (شعبيتها) من خلال اختراقها لبعض المناطق المحرمة الجارية في قوانين ومواضعات الفكرة السائدة عن الجسد في عالمنا العربي، وبالتالي شكلت في الثقافة الشعبية، إن جاز لنا هنا ان نستخدم هذا المصطلح، قوة حضور تتفوق على قوة حضور بعض الساسة والمثقفين، وتمكنت من الاستفادة القصوى من قوانين التحريم التي تفرض قيودا على التعامل مع جسد المرأة بحرية، بل انها اخترقتها، وانتشرت صورها واغانيها المثيرة للغرائز، واخبارها التي تتحدث عن علاقاتها الغرامية، واخبار ما يتحمله الواقعون تحت وطأة الصورة التي نسجتها حول نفسها من اكلاف مادية ونفسية، بحيث تكرّسها كظاهرة مختلفة، ومتطرفة في تجاوزها للمحرمات في الوعي الجمعي العربي، عما هو سائد في التعامل مع الجسد، وهو ما دفع بالمذيع الفضائي للانتباه الى ذلك، واقرانه بشعبوية هذه الفنانة.

لقد تعاملت الثقافة العربية فيما مضى مع الجسد بحذر، وإن بادر بعض المثقفين من عصور ماضية كالعصر العباسي او الاندلسي الى تخطي هذه (المحنة) في بعض منتجاتهم الثقافية في الشعر والنثر، لكن تلك المبادرات ظلت مرهونة بمواضعات التشريع الديني في التعاطي مع جسد المرأة واعتباره عورة، وسكن تلك الكتابات حذر ورصانة، يحتاجان وحدهما لدراسة قوانين المجتمعات وتطورها في تلك الحقبة.

اما اليوم فإن التسمية التي اطلقت على تلك (الفنانة الشعبية) تحت يافطة عريضة هي الاستعراض الفني، تخترق التابو الذي ظل محرما، وبقي حبيا وملتبسا طيلة قرون من البحث عن الذات العربية، وهو ما يدعونا الى قراءة جديدة، تكشف ما تتعرض له المفاهيم في ثقافتنا، خاصة تلك التي بدأت تتحلل من القوانين والتشريعات التي تقول ان (جسد المرأة عورة)، وهل هذه الاختراقات في تابو الجسد، تشكل نمط وعي سيقلب طاولة القيم رأسا على عقب بعد قليل، ليصبح (استعراض الجسد) نوعا من الفنون التي تحظى بها او يحظى بها فنانون لا يمتلكون اي مواصفات فنية، سوى جرأتهم في تقديم ما يثير الغرائز عن طريق الجسد ومشتقاته.

---

* كاتب وشاعر اردني
Ghazi65_1@hotmail.com



للفنان كامل المغني

